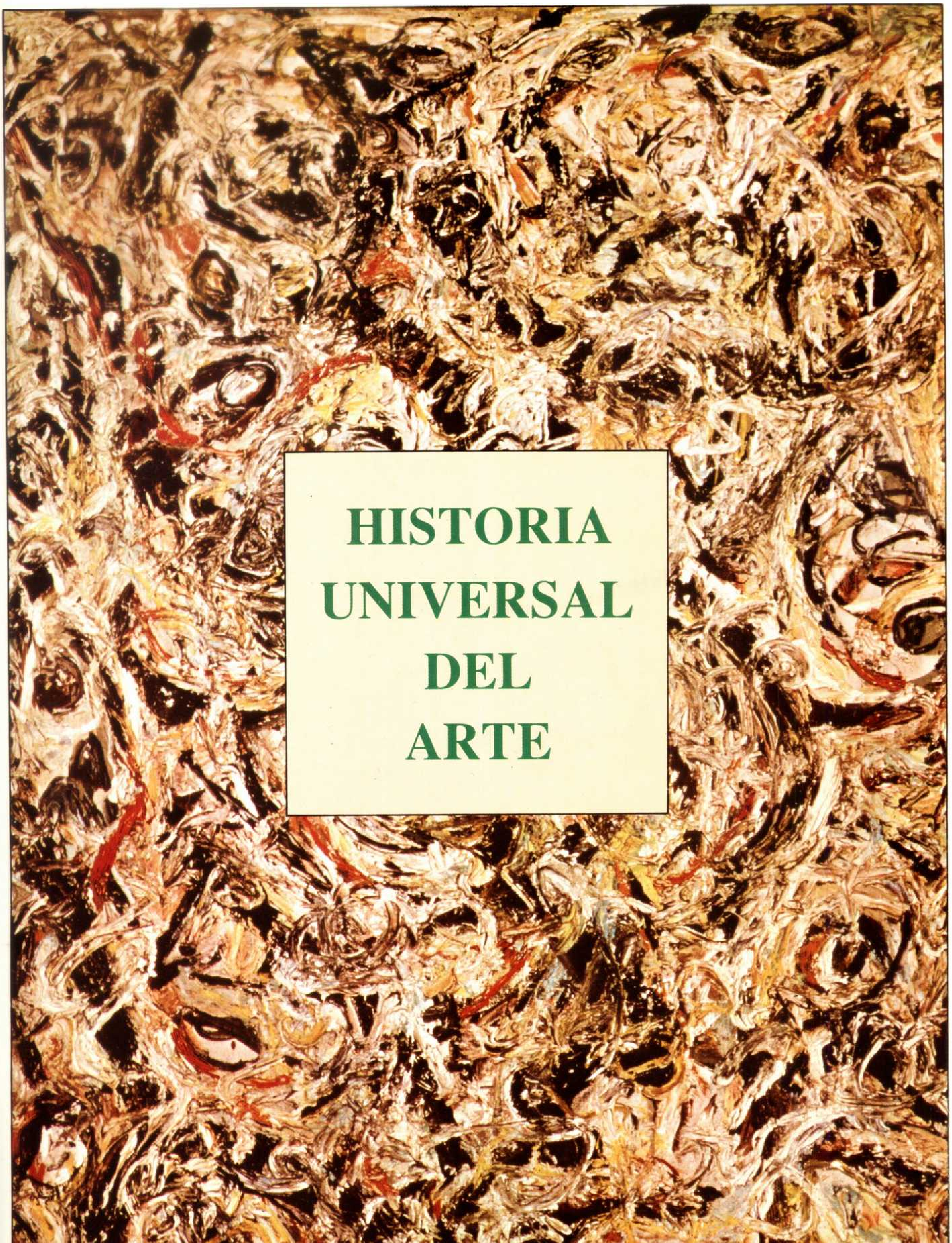
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE





HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Ojos en el calor I (Pollock). Colección particular, Venecia.

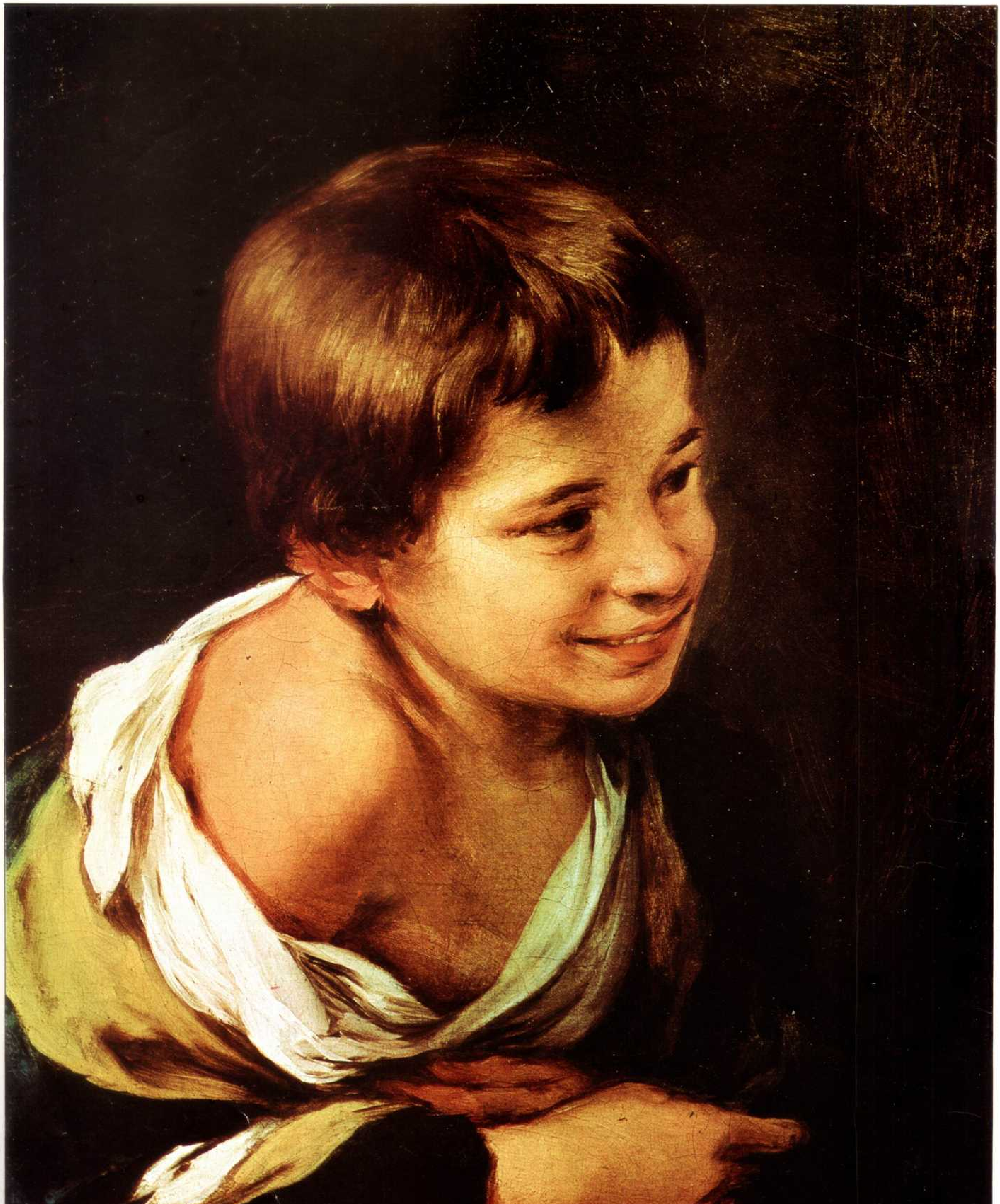


Retrato de Saskia con atuendo arcádico (Rembrandt). Museo del Ermitage, Leningrado.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 12

sarpe



Niño apoyado en un antepecho (Murillo). National Gallery, Londres.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:

Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey

Diseño:

Anita Sand.

Maquetación:

Belén Cela.

Documentación:

Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE

En portada:

Figura decorativa sobre fondo ornamental, det. (Matisse).

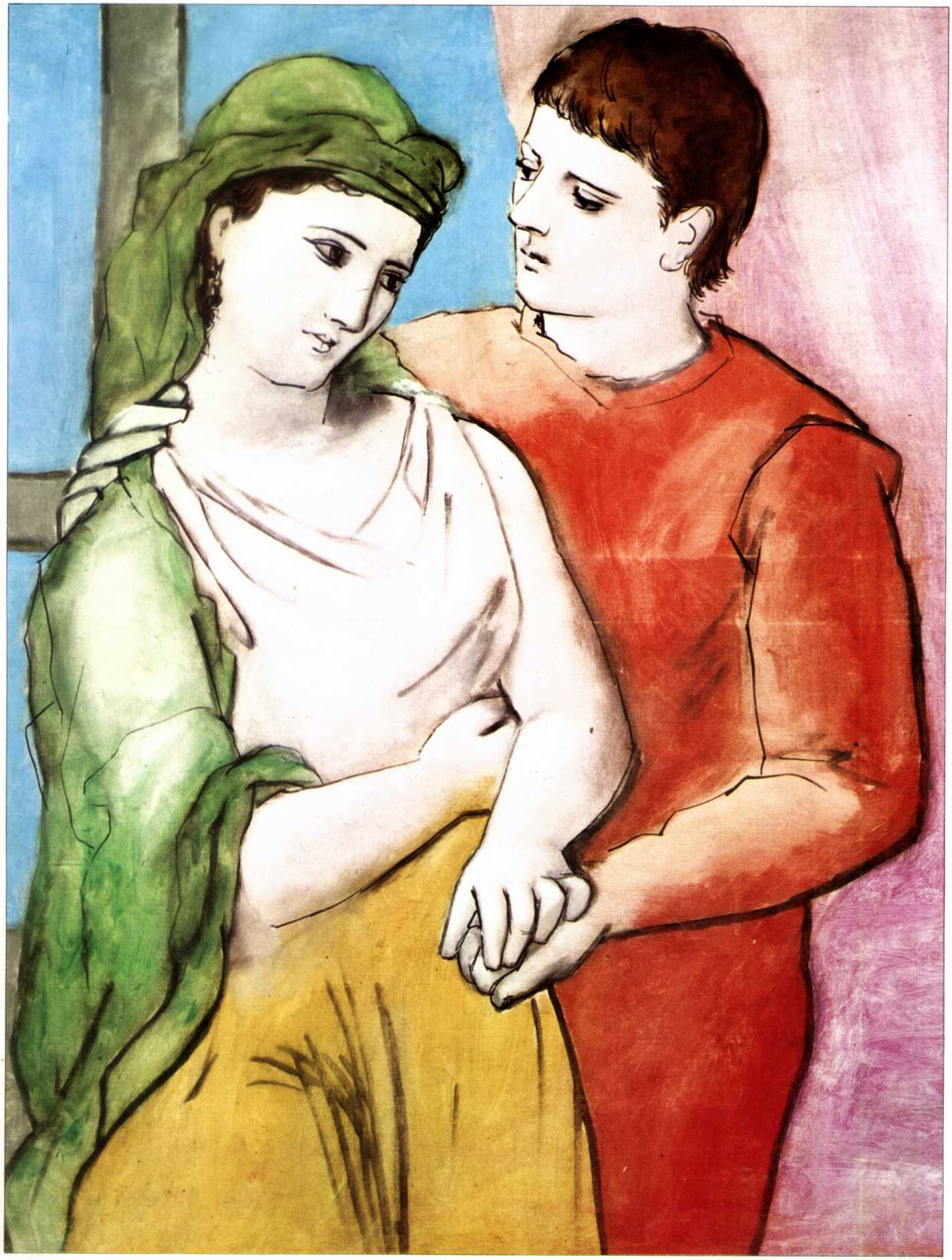
Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España

Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S.A. - Manuel Luna 13 - 28020 MADRID

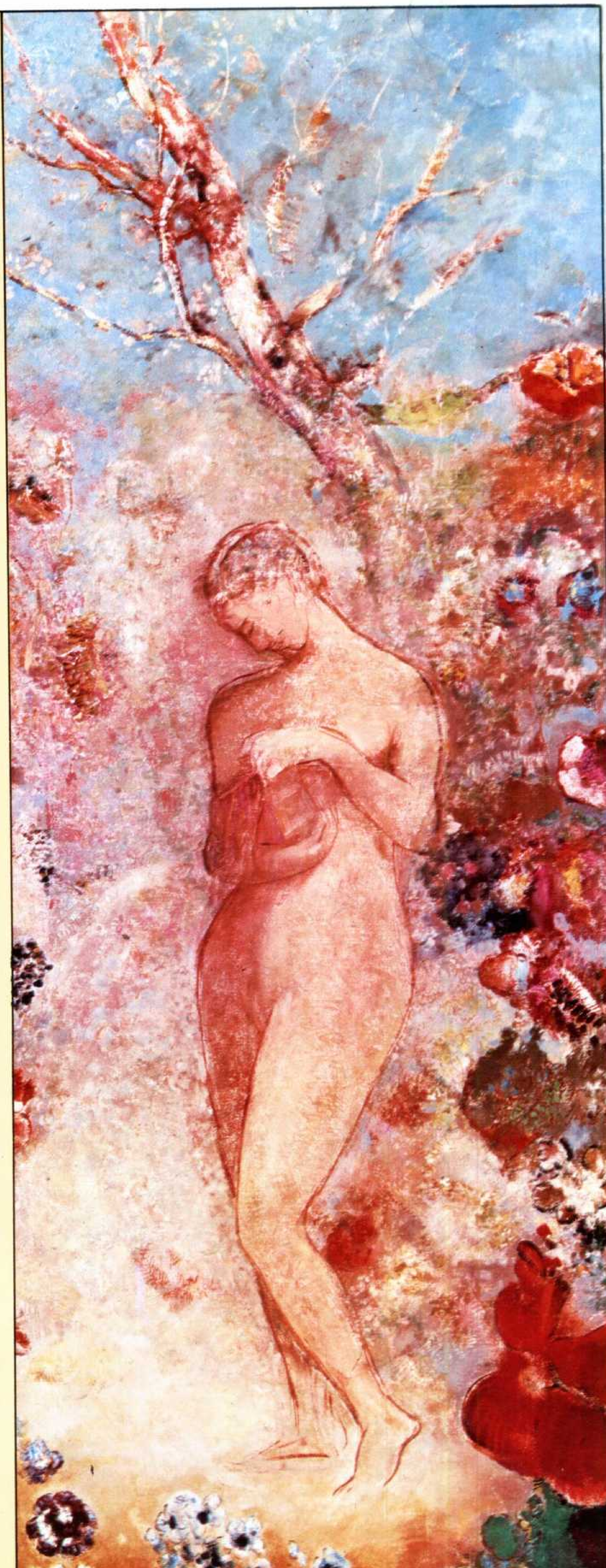
ISBN: 84-499-7485-2 (tomo XII). ISBN: 84-499-7272-8 (obra completa D.L.-M-27074-1984



Los amantes (Picasso). National Gallery, Washington.

CONTENIDO

El Volumen XII de la Historia Universal del Arte continúa el Diccionario Biográfico de Artistas, abarcando las voces Mo-Sch. En él se estudian, entre otras, las biografías de Henry Moore, el escultor británico que ha revolucionado el mundo de la escultura; Edvard Munch, el artista escandinavo de mayor resonancia internacional a finales del siglo pasado; de Bartolomé Esteban Murillo, uno de los grandes representantes de la pintura barroca española; de Claes Oldenburg, escultor y ambientalista sueco; de José Orozco, uno de los muralistas mexicanos más importantes de este siglo; del ecléctico pintor italiano Piero della Francesca, a caballo entre el Gótico y el Renacimiento; del pintor impresionista francés Camille Pissarro; del artista norteamericano Jackson Pollock, uno de los principales representantes de la Escuela de Nueva York; de Praxíteles, escultor griego de las postrimerías del período clásico... y de Pablo Picasso, sin duda el artista más genial de este siglo.



Pandora (Odilon Redon). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



LOS ARTISTAS

(Continuación)



Paisaje con Orfeo y Eurídice (Poussin). Museo de Louvre, París.



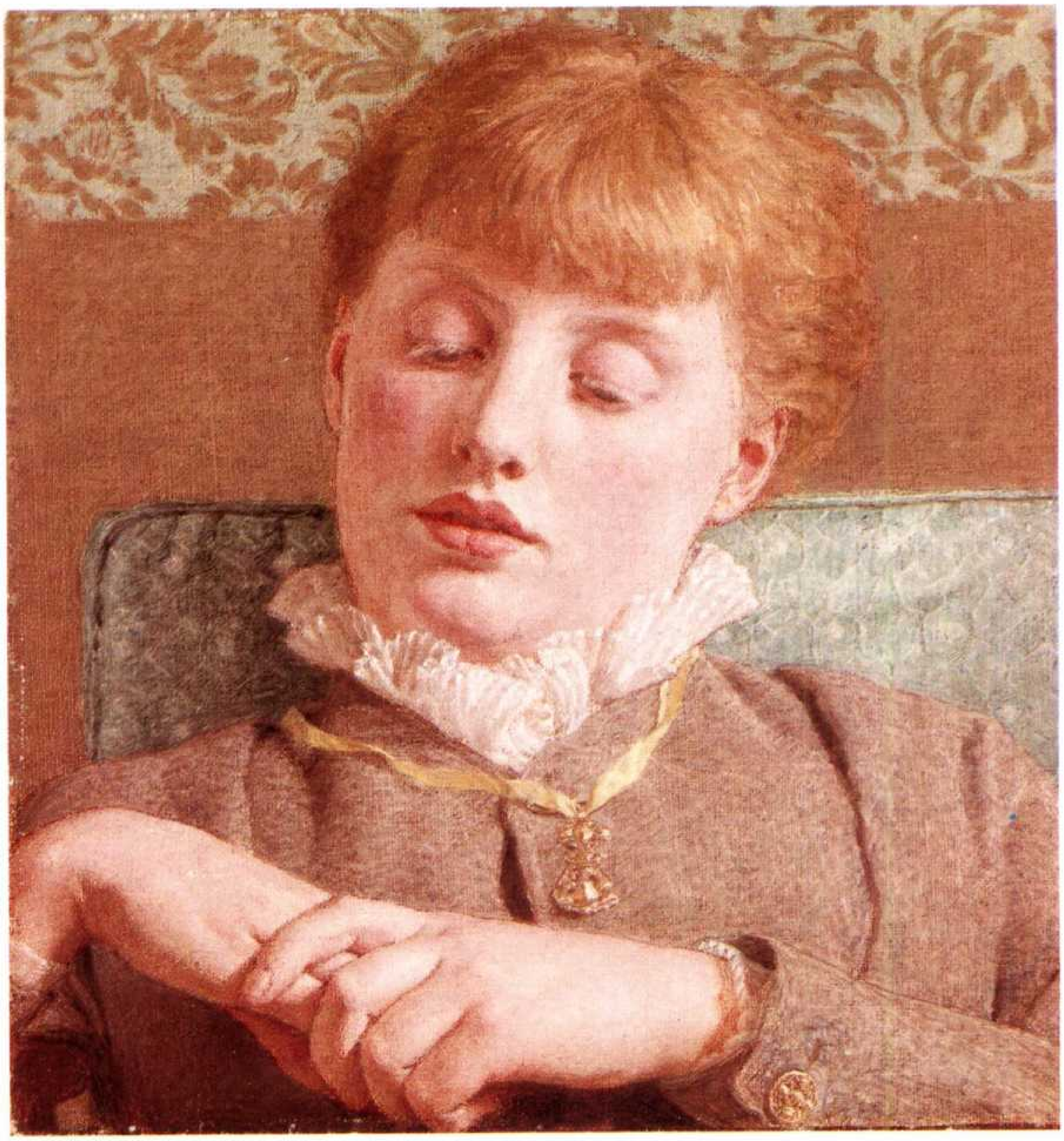
Montañés, Juan 1568-1649

El escultor español Juan Martínez Montañés nació en Alcalá la Real (Jaén). A la edad de catorce años se trasladó a Sevilla, donde se establecería por el resto de su vida, llegando a convertirse en la figura fundamental de la escuela de escultura de esta ciudad. Es probable que en sus comienzos fuera discípulo de Juan Bautista Vázquez *el Viejo*. Trabajó durante algún tiempo (1598-1602) en Granada con Pablo de Rojas, a quien reconocía como su maestro. Al volver a Sevilla, montó su propio taller, que no tardó en convertirse en el más importante y el de mayor volumen de trabajo de Andalucía.
Su personalidad artística empezó a manifestarse en 1603, cuando el artista contaba treinta y cinco años de edad. Conocido en su época como el «dios de la talla en madera», Montañés disfrutó de una reputación que jamás fue eclipsada en España.
Al vigoroso realismo de la escultura andaluza unió un sentido clásico de la composición. Su escultura, siempre en madera, fue pintada en muchos casos por el pintor erudito Francisco Pacheco, el maestro de Velázquez. En 1635 Montañés fue invitado por Velázquez a la corte para modelar el busto de Felipe IV para la gran estatua ecuestre de bronce que Tacca haría en Italia.
De esta época es el retrato que le hizo Velázquez y que se encuentra en el Museo del Prado, Madrid. Sus obras más importantes se encuentran en Sevilla y en sus inmediaciones; entre ellas se cuenta la mejor de todas, el altar mayor de San Isidoro del Campo, Santiponce.

Monticelli, Adolphe 1824-96

Adolphe Joseph Thomas Monticelli fue un pintor francés nacido en Marcailles, y al que se suele citar junto con Cézanne y Daumier como iniciador de un estilo provenzal. Trabajó en París entre 1856 y 1870, época en que recibió cierto reconocimiento por temas dibujados a partir de Boccaccio y de la tradición francesa de las *Fêtes galantes* del siglo XVIII, como las que pueden verse en las obras de Watteau. Sin embargo, las versiones de Monticelli fueron pintadas en un estilo de trazo vigoroso, a menudo violento, en ocasiones profusamente coloreado, en el que se advierten las influencias de Delacroix y de Díaz. También produjo retratos y bodegones en el mismo estilo. Según se dice, murió de alcoholismo. Van Gogh era un gran admirador de sus cuadros y a menudo hizo obras como gesto de homenaje a Monticelli.

Giorgio Morandi: *Flores*; óleo sobre tela; 25 × 30 cm.; 1942. Colección particular, Bolonia.



Albert Moore: *Retrato de una joven;* óleo sobre tela; 25 × 25 cm. Colección privada.

Moore, Albert 1841-93

Albert Joseph Moore fue un pintor inglés de decorativas armonías de color que nació en York. Empezó pintando obras de carácter bíblico (por ejemplo, *El sacrificio de Elías*, 1863; Art Gallery and Museum, Bury) y esquemas arquitectónicos decorativos. A mediados de la década de 1860 empezó a combinar la estética decorativa en sus pinturas de caballete, utilizando mujeres con ropajes clásicos en diversas *poses* como base de sus composiciones.

Estos cuadros, sin una temática ostensible, servían simplemente para retratar esquemas de color complejamente elaborados (por ejemplo, *Albaricoques*, 1866; Public Library, Fulham, Londres). Este tipo de figura femenina envuelta en ropajes clásicos, muy admirada por el Movimiento Estético, casi no cambió durante el resto de la carrera de Moore, apareciendo tanto en composiciones importantes (por ejemplo, *Leyendo en voz alta*, 1884; Art Gallery and Museum, Glasgow), como en obras más simples (por ejemplo, *Pájaros*, 1878; City of Birmingham Museums and Art Gallery).

Moore, Henry 1898-

Moore, considerado desde hace mucho como el mayor escultor de Inglaterra,

fue uno de los principales responsables del surgimiento gradual del arte inglés del provincialismo en que se encontraba para incorporarse a la corriente del arte moderno.
Por irónico que parezca, precisamente fue durante la década de 1930, mientras recibía los ataques más violentos de la prensa, cuando Moore, junto con sus contemporáneos Ben Nicholson y Barbara Hepworth, sentaban las bases del arte moderno en Inglaterra. En 1946, con su primera exposición retrospectiva importante celebrada en el Museum of Modern Art, Nueva York, quedó plenamente cimentado el arte de la escultura en Inglaterra, al convertirse Moore en uno de los escultores más admirados e influyentes del mundo.
Nació en Castleford, Yorkshire, en el seno de una familia de mineros de la cual era el séptimo hijo, y a la edad de diez u once años había decidido que quería ser escultor.
Recibió sus primeras lecciones de dibujo en la Castleford Grammar School de la maestra de arte Alice Gostick, cuyo apoyo y aliento tanto significaron para él. Tras servir durante dos años en el ejército, le fue concedida una beca para la Leeds School of Art, y se inscribió en un curso de dos años en septiembre de 1919. En 1920 se le unió Barbara Hepworth que sería su amiga y colaboradora durante los veinte años siguientes. Estando aún en Leeds, conoció a sir Michael Sadler, en cuya notable colección figuraban cuadros de Cézanne, Gauguin y Matisse, los primeros ejemplos de arte moderno que Moore vio en su vida. Al mismo tiempo leyó el libro de Roger Fry *Vision and Design,* del que le influyeron sobre todo los capítulos sobre «Arte americano antiguo» y «Escultura negra».
En 1921, Moore empezó el curso de tres años del Royal College of Art de Londres. Pronto surgió en él el conflicto entre el trabajo académico del curso y su deseo de seguir sus propias inclinaciones en escultura, basadas en los conocimientos adquiridos durante sus numerosas visitas al British Museum. Allí estudió la escultura de muchos períodos: la prehistoria, el arte egipcio, el arte asirio, el arte sumerio, el arte de la Grecia arcaica, el arte africano y el de Oceanía. Lo que más le atrajo, sin embargo, fue el arte mexicano, que llegaría a ser la influencia más notable sobre su obra durante la década de 1920. Sin embargo, se las ingenió para llegar a un compromiso entre el modelado del natural que realizaba durante el curso y lo que hacía durante las noches y en los días libres siguiendo sus propias inclinaciones.
En 1922, durante el primero de los muchos viajes que hizo a París, vio la colección Pellerin, en la que figuraba la obra de Cézanne *Grandes Baigneuses* (actualmente en el Philadelphia Museum of Art).
Escribió: «Ver ese cuadro fue para mí como ver la catedral de Chartres. Fue uno de los grandes impactos.»
En 1924 le otorgaron una beca para viajes y también fue nombrado instructor de escultura en el Royal College of Art durante un período de siete años. Partió hacia Francia e Italia en enero de 1925 y quedó admirado ante la monumentalidad de los frescos de Masaccio de la capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine, Florencia.
A su regreso a Londres, en el verano de 1925, completó su escultura de piedra de Hornton titulada *Madre y niño* (1924-5, City of Manchester Art Gallery). Casi todas sus esculturas hechas entre 1921 y 1939 fueron tallas. Al igual que Modigliani, Gaudier-Brzeska, Brâncuşi, Epstein y Barbara Hepworth, Moore sentía interés por la talla directa; creía en la doctrina de la fidelidad de los materiales, de la comprensión y de la atención a la calidad de la madera o de la piedra. En la talla de Manchester, las formas no se han liberado del material y permanecen de alguna manera ocultas en el bloque de piedra. Como el tipo de escultura que Moore más admira, la talla «no es perfectamente simétrica, es estática y vigorosa y vital, transmitiendo algo de la energía y de la fuerza de las grandes montañas». A diferencia de Hepworth, por ejemplo, Moore no se preocupa por una belleza y una pureza ideales, clásicas. Su objetivo es el poder de la expresión, es dar a su escultura una energía contenida, una vida propia.
La primera exposición individual de Moore se celebró en la Warren Gallery, de Londres, en 1928.
Ese mismo año recibió su primer encargo público, un relieve titulado *Viento norte* para la nueva sede del London Passenger Transport Board.
Su *Figura reclinada* de 1929 (Leeds City Art Gallery), indudablemente su escultura más importante de la década de 1920, fue la primera obra en la que se reflejó la enorme influencia de la figura reclinada del Chac Mool mexicano. Aunque la talla de Leeds tiene la misma voluminosidad y el mismo peso que Moore admiraba en el prototipo mexicano, y la cabeza en actitud de alerta, a modo de máscara, está dispuesta en ángulo recto con respecto al cuerpo, la *pose* reclinada es muy diferente. La figura descansa sobre un lado, con el brazo izquierdo levantado por detrás de la cabeza y la pierna izquierda formando un arco sobre la derecha. En la figura reclinada, Moore había encontrado un tema que le permitió experimentar con nuevas ideas formales, explorar las infinitas variaciones de un solo tema. Hacia fines de la década de 1920, el tema de la madre y del niño y el de la figura reclinada se habían convertido en las dos obsesiones más importantes de la obra de Moore.
En 1929, Moore se casó con Irina Radesky, una estudiante del Royal College of Art School of Painting. Se trasladaron a Parkhill Road, en Hampstead, Londres, donde vivieron hasta 1940. En 1931 compraron la primera de sus dos casas de campo en Kent para pasar allí las vacaciones.
La enigmática talla de 1931 titulada *Composición* significó un nuevo cambio radical que acercó la obra de Moore a las abstracciones biomórficas corrientes en la obra de Arp, Miró, Tanguy y, sobre todo, Picasso.
La escultura y los dibujos realizados por Picasso durante los últimos años de la década de 1920 ejercieron una influencia directa sobre la escultura y los dibujos de Moore correspondientes a los comienzos de la década siguiente. Al igual que Hepworth y Nicholson, Moore visitó los estudios parisinos de Picasso, Braque y Brâncuşi.
En su obra *Composición* muestra con qué rapidez e intuición había asimilado Moore la iconografía visual de la obra de Picasso.
En 1932 sentó las bases para el Departamento de Escultura de la Chelsea School of Art.
Al año siguiente fue elegido miembro de la «Unit One». En 1934 apareció la primera de sus composiciones formadas por una, dos, tres o cuatro piezas vinculadas con la obra de Arp y Giacometti. A menudo utilizó el idioma surrealista del objeto encontrado e hizo varias tallas usando como material granulado de mineral de hierro.
En 1932 realizó una serie de dibujos



de huesos y conchas, transformando las formas que se hallan en la naturaleza en formas humanas. En las esculturas de partes múltiples de 1934, el cuerpo humano era dividido en fragmentos y luego armado nuevamente. No volvió al tema de la figura de dos a tres piezas hasta fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960.
Las tallas cuadradas de Moore de 1935 y 1937, que se cuentan entre las más abstractas de sus obras, reflejan la influencia de los relieves que Ben Nicholson hizo durante ese período. Durante estos años, mientras vivió en Hampstead, cerca de Hepworth, de Nicholson y del crítico Herbert Read, se produjo un fructífero intercambio de ideas entre estos artistas que tenían objetivos aproximadamente iguales.
La obra de Moore nunca llegó a ser totalmente abstracta, ya que siempre hay en ella alguna referencia a formas humanas u orgánicas. Participó en la «Exposición Surrealista Internacional» que se celebró en Londres en 1936, y al año siguiente participó en *Circle: International Survey of Constructive Art*.
La idea de la figura femenina reclinada como una metáfora del paisaje apareció en la *Figura reclinada* de 1929 (City Art Gallery, Leeds) y más tarde en la *Mujer reclinada* de 1930 (National Gallery of Canada, Ottawa). El idioma del paisaje, en el cual el pecho y las rodillas son como colinas o montañas y las oquedades como cuevas en una ladera, llega a una bella resolución en la *Figura recostada* de 1938 (Tate Gallery, Londres). Los ritmos que se elevan y decaen suavemente recuerdan las colinas de Sussex, lugar donde estuvo originalmente emplazada la escultura.
Desde 1937 hasta 1939, Moore hizo una serie de dibujos de figuras y esculturas con cuerdas; este período se considera como un breve interludio en su trabajo. Su primera «escultura-yelmo» apareció en 1939-40.
Por lo que respecta al período comprendido entre 1921 y mediados de la década de 1950, la génesis de casi todas las esculturas de Moore debe buscarse en los cuadernos de bocetos y en los dibujos de mayor tamaño. Los dibujos para esculturas fueron un medio de generar ideas para la escultura, de registrar las ideas que le desbordaban sin darle tiempo a realizar exploraciones directas en madera o en piedra.
En septiembre de 1940 Moore empezó a trabajar en sus dibujos de refugios, escenas en las cuales los habitantes de Londres se refugian de los bombardeos en las estaciones del metro londinense. Al mes siguiente, su estudio de Hampstead resultó muy dañado por una bomba, y los Moore se trasladaron a una granja del siglo XVII en Much Hadham, a 30 millas al norte de Londres. Como artista de guerra, dedicó el año siguiente a trabajar en los dibujos de refugios. Visitaba los refugios una o dos veces por semana y hacía los dibujos de memoria al regresar

Henry Moore: *Figura reclinada*; yeso; 105 × 227 × 89 cm.; 1951. Tate Gallery, Londres.

a casa. En 1942 hizo una serie de dibujos de mineros que trabajaban en una veta de carbón.
Su *Virgen con Niño* de 1943-4, encargada por la iglesia de San Mateo, Northampton, refleja la influencia de los dibujos de refugios por el empleo de los ropajes y por su acento humanista. La tradición mediterránea, que durante su viaje de 1925 a Italia había entrado en conflicto con su interés por el arte primitivo, había aflorado una vez más a la superficie.
En 1946, año de su primera exposición retrospectiva en el Museum of Modern Art, Nueva York, nació su hija Mary. Dos años después ganó el Premio Internacional de Escultura en la 24.ª Bienal de Venecia. En 1951 se celebró su primera retrospectiva en la Tate Gallery. Por entonces, la fama internacional de Moore estaba firmemente consolidada.
Durante la década de 1950, sus trabajos más importantes fueron una cancela para la fachada del nuevo edificio de Time-Life, en Londres, y la *Figura reclinada con ropaje* (1952-3), hecha para el mismo edificio, y el gran mármol travertino romano titulado *Figura reclinada* (1957-8), para la sede de la UNESCO en París.
Aunque el interés de Moore por la talla se ha mantenido hasta hoy, muchas de sus esculturas de posguerra más conocidas —como su *Grupo de familia* (1948-9; Museum of Modern Art, Nueva York), *Rey y reina* (1952-3; Joseph Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Shmithsonian Institution, Washington D. C.), *Guerrero con escudo* (1953-4; Art Gallery of Ontario, Toronto), *Figura reclinada* (1963-5; Lincoln Center, Nueva York) y *Energía nuclear* (1964-6; University of Chicago)— fueron hechas en yeso y luego fundidas en bronce. Puede verse una hermosa colección de los yesos en la Art Gallery of Ontario, Toronto.
Entre las figuras más impresionantes de las dos últimas décadas figuran las figuras reclinadas de dos y tres piezas de 1959-62 (ejemplos en la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; en el Museum of Modern Art, Nueva York, etc.). La metáfora del paisaje, que fue fuente de inspiración para Moore desde las postrimerías de la década de 1920, aparece aquí invertida: las esculturas tienen más de paisaje que de figura humana. Elementos fragmentarios de un paisaje escarpado de rocas, acantilados y grutas se convierten en una delicada figura femenina.
Hacia mediados de la década de 1950, al cobrar su escultura una mayor tridimensionalidad, una completitud orgánica desde cualquier punto de vista, el dibujo ha dejado de servirle como medio para desarrollar sus ideas escultóricas. El punto de partida de casi toda la escultura que realizó a continuación fueron los huesos, conchas y pedernales que llenan su estudio de Much Hadham.
A partir de 1968 Moore ha manifestado un interés renovado por el dibujo como actividad independiente de la escultura, y también por el grabado, habiendo producido más de 260 litografías y aguafuertes entre las que figuran las carpetas *Cráneo de elefante*, *Auden*, *Stonehenge* y *Ovejas*.
A la importante retrospectiva de la Tate Gallery de 1968 siguió en 1972 la magnífica exposición celebrada en el Forte di Belvedere, Florencia. Se colocaron en las terrazas muchos bronces de grandes dimensiones y vaciados en fibra de vidrio; la arquitectura de Florencia y las colinas que circundan la ciudad convertían a este lugar en el escenario más espléndido para exponer esculturas tan enormes como las que Moore realizó en los últimos tiempos.
En octubre de 1974 se inauguró el Henry Moore Sculpture Center en Toronto, donde están alojados los yesos originales, bronces, dibujos y grabados, algo más de quinientos en total, que Moore donó a la Art Gallery of Ontario.
Moore continúa trabajando casi todo el año en Much Hadham, y todos los años pasa un mes o dos de verano en Italia ocupado en las obras de mármol de Querceta de los Sres. Henraux. Desde su pequeña casa cercana al Forte dei Marmi pueden verse las montañas de Carrara, donde, según se cuenta, Miguel Ángel seleccionó el mármol para sus estatuas.
El humanismo esencial del arte de Moore ha bebido de fuentes tan diversas como la escultura paleolítica y la obra de Picasso. Teniendo a la figura humana como tema central de su obra, ha utilizado elementos de paisaje, formas de huesos, conchas y guijarros para ampliar el lenguaje tridimensional de la escultura.
Moore ocupa un lugar merecido entre los mayores escultores del arte occidental, habiendo creado y ampliado la tradición a la cual pertenece actualmente.

Mor, Anthonis c. 1517-76/7

El pintor holandés Anthonis Mor van Dashorst, nacido en Utrecht, fue probablemente discípulo de Jan van Scorel. Se afilió al gremio de Amberes en 1547, pero trabajó fundamentalmente como retratista en varias cortes europeas y visitó Roma desde 1550 a 1551. En sus retratos se combinan la elegancia de la figura de tres cuartos de altura con influencias del arte italiano y, especialmente, de los retratos de Tiziano, con la minuciosa descripción de la textura superficial característica de la pintura del Norte. Los mejores ejemplos son los retratos del *Duque de Alba* (1549; Hispanis Society, Nueva York) y de *María Tudor* (1554; Museo del Prado, Madrid); este último fue pintado con ocasión de la boda de la reina inglesa con Felipe II de España.

Morales, Luis de c. 1520-86

El pintor español Luis de Morales nació, probablemene, en Badajoz. No se sabe a ciencia cierta si en alguna ocasión viajó más allá de los límites de su Extremadura natal, pero es indudable que absorbió la marcada influencia de la pintura flamenca, especialmente de la obra de Quentin Massys, y también de Leonardo da Vinci, probablemente a través de Flandes.
Se le suele denominar *El Divino* por la predominancia de los temas religiosos en su obra. Pintó asiduamente escenas de la Pasión, en especial *Ecce Homo*, *Pietà* y *Cristo en la columna*. También pintó muchas Vírgenes (por ejemplo, *Virgen y Niño*, National Gallery, Londres) en un estilo terso, de perfecto acabado que casi no sufrió modificaciones ni evolución a lo largo de su carrera. Tuvo un éxito considerable entre los mecenas de la Iglesia de Extremadura y del vecino Portugal.

Morandi, Giorgio 1890-1964

Giorgio Morandi fue un pintor y aguafuertista italiano. En sus cuadros de 1918 a 1920 se advierte la influencia de la pintura metafísica de Carlo Carrà. En ellos representa grupos de objetos perfectamente delineados en los que el elemento metafísico surge de una formalización extrema combinada con una paradoja visual. Después de 1920, su carrera



Giorgio Morandi: *Bodegón;* óleo sobre tela; 30 × 35 cm.; 1942. Colección privada.



Gustave Moreau: *Los unicornios;* óleo sobre tela; 115 × 90 cm.; c. 1885. Musée Gustave Moreau, París.

estuvo signada por la intensidad con que se dedicó a los bodegones. Logró una monumentalidad extraordinaria dentro de una escala reducida gracias a la idealización de objetos simples, valiéndose de la luz para hacer abstracción de sus formas sin tener que recurrir a la distorsión. El camino perfectamente definido que siguió Morandi refleja su aislamiento respecto del mundo artístico de su época. Pasó toda su vida cerca de Bolonia, viajó muy poco, y jamás salió de su Italia natal.

Moreau, Gustave 1826-98

Hijo de un arquitecto parisino, Gustave Moreau fue, sobre todo, un pintor de éxito. Ejerció una gran influencia en el movimiento de rechazo de las posturas realistas que tuvo lugar en la década de 1880, y se manifestó siempre afecto a la originalidad mientras ejerció su labor docente en la École des Beaux-Arts de Paris. Allí mismo había estudiado él en su juventud con Picot. Théodore Chassériau, con quien Moreau había trabado amistad, y Eugène Delacroix ejercieron también una influencia decisiva en su formación, tal como puede verse en el personal estilo de su madurez. Sus obras expuestas en los Salones de 1852 y 1853 reflejan su respeto por la fuerza imaginativa de la obra de aquellos autores. En Moreau no se advierten indicios de la Escuela Realista de Courbet. Se acerca, en cambio, hacia los temas eruditos antiguos, de rica expresividad narrativa y emocional, evocando, y a veces citando directamente, a los pintores del Renacimiento italiano a los cuales admiraba. Moreau estudió en Roma entre 1857 y 1859, pintando paisajes y copiando obras de Carpaccio, Mantegna y Miguel Ángel. Asimismo, muchas de sus obras habrían de revelar, además, su deuda para con Leonardo da Vinci. Entre su círculo de amigos de Roma figuraban Puvis de Chavannes, Elie Delaunay y Degas.
No tardó en conseguir el éxito en el Salón de París con una secuencia de cuadros suntuosos sobre temas mitológicos. *Edipo y la Esfinge* (Metropolitan Museum, Nueva York), que recuerda de una manera muy marcada el tratamiento que dio Ingres al tema, fue expuesto en el Salón de 1864. Su éxito quedó consolidado al año siguiente con la inclusión de su cuadro *Jasón* (Louvre, París) en la muestra del Salón. En 1866 el Estado compró su *Orfeo* (Louvre, París). Volvió al Salón en la década de 1870, reafirmando su fama de pintor erudito, original y de talento con *Hércules y la hidra* (1876; Art Institute of Chicago), con cuadros de *Salomé* y *La aparición* (un ejemplo, c. 1876; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), y un cuadro al temple de *San Sebastián* (1876; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts). Expuso además en la *Exposition Universelle* de París de 1878 y por última vez en el Salón en 1880 con *Helena*



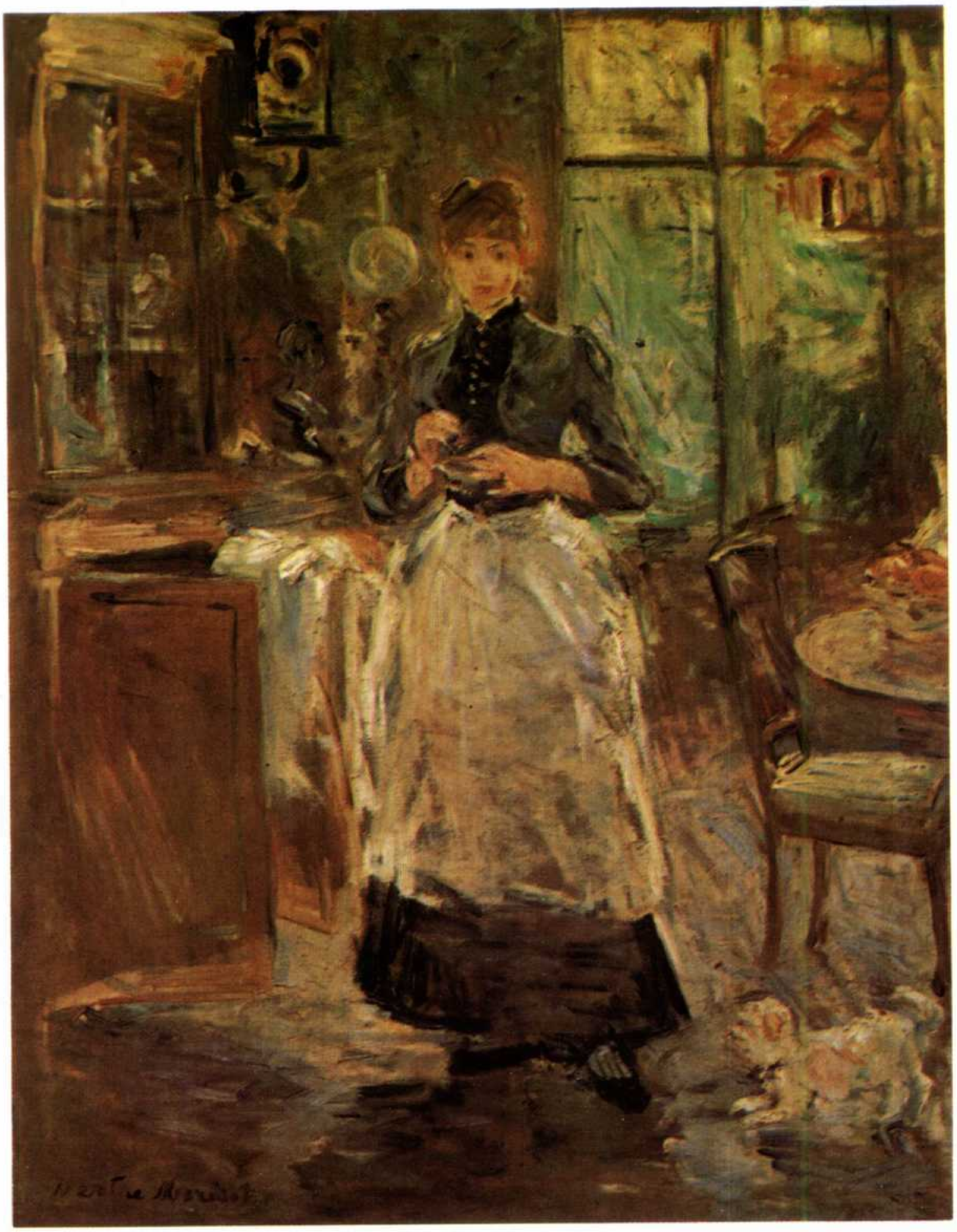
Moretto: *Retrato del conde Sciarra Martinengo Cesaresco;* óleo sobre tela; 112 × 98 cm.; c. 1516-18. National Gallery, Londres.

y *Galatea* (colección de Robert Lebel, París).
Como hombre de fortuna personal que era, Moreau no tuvo necesidad de buscar el éxito financiero.
Sin embargo, a través del Salón le llegó el reconocimiento y consolidó su fama. Su independencia le permitió dar rienda suelta a su imaginación.
Se le podía perdonar que no fuese ni explícito ni popular. Las superficies densamente trabajadas, raspadas, satinadas, empastadas de sus cuadros, sus ricas texturas y sus temas sobrenaturales dieron salida a una extraordinaria imaginación, como si sus telas estuviesen iluminadas por una luz proveniente de otro mundo.
Resulta curioso estudiar el éxito de Moreau en el Salón de 1876 sobre el trasfondo del surgimiento de la pintura impresionista, especialmente si se tiene en cuenta su amistad con Degas. En realidad, cuando apareció el movimiento simbolista a mediados de la década de 1880, los cuadros de Moreau, con sus sugestivas características, atrajeron y avivaron el entusiasmo de los pintores y escritores del movimiento. El novelista y crítico Joris-Karl Huysmans en *À Rebours*, novela editada en 1884, había descrito la *Aparición* trémula y sobrenatural de Moreau como una de las posesiones de Des Esseintes, el protagonista de la obra. Junto con Redon y el poeta Mallarmé, Moreau fue imitado por los simbolistas como un precursor de sus demandas de un arte en el que imperasen la imaginación y las ideas, y también fue distinguido con el nombramiento de miembro honorario de los heterogéneos grupos simbolistas.
En 1886, año en que Jean Moréas publicó su *Manifiesto Simbolista*, Gustave Moreau hizo su última muestra pública; sesenta y cinco ilustraciones para las *Fábulas* de La Fontaine que se expusieron en la Galería Goupil de París.
Moreau había atraído a muchos admiradores más jóvenes. Frente al creciente interés por la descripción del mundo cotidiano, Moreau había afirmado la eficacia de la erudición del tema y de la manipulación sugerente de su pintura como vehículos para la expresión emocional e imaginativa. Su propia personalidad constituyó un ejemplo influyente y alentador. Cuando en 1891 murió Elie Delaunay, amigo de Moreau, éste se hizo cargo del taller de enseñanza del fallecido, en la École des Beaux-Arts de París (1892-8).
Su influencia sobre la evolución individual de los pintores más jóvenes se extendió a muchos que más tarde estuvieron relacionados con los fauves: Matisse, Manguin, Marquet y Rouault, todos ellos alumnos de Moreau en la mencionada escuela.
Rouault llegó a ser conservador del Musée Gustave Moreau de París, donde todavía se hallan el estudio y muchas obras del pintor.
El estudio se convirtió en su momento en lugar de peregrinación para los surrealistas, como lo había sido anteriormente para los simbolistas.

Moretto c. 1498-1554

Alessandro Bonvicino, conocido como Moretto, fue un pintor de Brescia cuyo estilo, más ecléctico que el de Romanino, contemporáneo algo mayor que él, muestra influencias del centro de Italia, especialmente de Rafael. Estas influencias le llegaron a través de los grabados de Marco Antonio Raimondi y otros.
Su estilo elevado, monumental, presenta contornos recios y formas perfectamente definidas que dan a sus figuras algunas de las características de la escultura. Aunque ocasionalmente utiliza profundos claroscuros y efectos pictóricos de textura, sus obras están siempre mejor conceptualizadas que las de Romanino o los venecianos y están más distantes

de la experiencia visual. Carece por completo del mundano realismo de Romanino y los detalles reales que siempre caracterizaron a los pintores brescianos no se adaptan muy bien a sus formas idealizadas. La cualidad más personal de Moretto es su gama de colores apagados, amortiguados, en los que predomina a menudo un gris-violeta que es lo que más contribuye a crear la melancolía contemplativa que caracteriza su obra. Su arte muestra una evolución considerable. Puede advertirse una primera fase en los variados cuadros que pintó junto con Romanino para la capilla del Sacramento de San Giovanni Evangelista, Brescia. En los diferentes temas se mezclan elementos romanos, venecianos, flamencos y brescianos que contrastan entre sí, mientras que en la *Coronación de la Virgen*, de SS. Nazaro e Celso, uno de sus numerosos retablos realizados para iglesias de Brescia, combina una vena más específicamente románica con el sentimiento propio de Correggio y con tonalidades argentadas. En la obra de Moretto, la frialdad del color, que subraya el sereno distanciamiento de sus figuras, parece a menudo estar en desacuerdo con el ardor sentimental de su expresión. Esta tensión no se resuelve realmente en ningún momento, ni siquiera cuando, como sucede en muchas de sus obras posteriores, adoptó un claroscuro más veneciano. A este período más tardío pertenece su elegíaco *Cristo crucificado con un ángel doliente* que se encuentra en la Pinacoteca Civica «Tosio Martinengo», Brescia, y que le muestra en la cima de su maestría pictórica. Moretto también pintó retratos. El que hizo de un miembro de la familia Martinengo-Cesaresco y que se encuentra en la National Gallery de Londres está, en cierto sentido, a mitad de camino entre Tiziano y Holbein. El clima poético generalizado, característico de tantos retratos de jóvenes a la manera de Giorgione, tiene un contexto emocional específico de los detalles verazmente pintados del traje y de los avíos. También en la National Gallery hay un retrato ostentoso de cuerpo entero de un noble bresciano fechado en 1526, con lo cual es el primer retrato de cuerpo entero pintado en Italia del que se tiene noticia. Al parecer, el origen del retrato de cuerpo entero corresponde a Alemania, y el tipo podría haber llegado a Moretto desde el Norte. No cabe duda de que su retratística muestra una fusión entre la idealización italiana y el verismo del Norte, típico de la pintura bresciana en general.



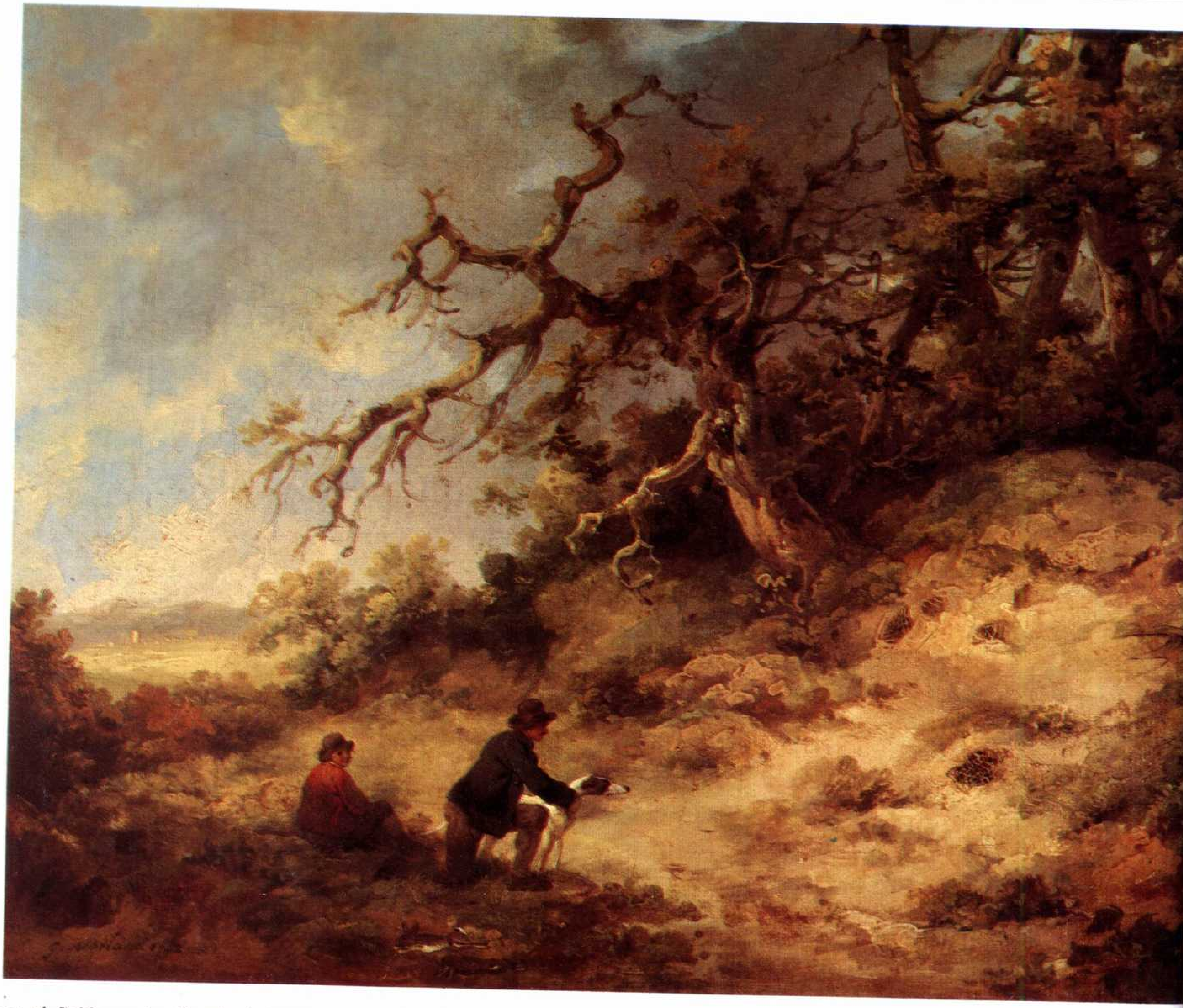
Berthe Morisot: *En el comedor;* óleo sobre tela; 62 × 50 cm.; 1886. National Gallery of Art, Washington, C. D.

Morikage, Kuzumi fl. c. 1680

El pintor japonés Kuzumi Morikage fue el más independiente de los discípulos de Kano Tan'yu. Se dice que fue expulsado del estudio de Tan'yu por falta de ortodoxia. Se sabe muy poco de su vida, pero muchas de sus obras están concentradas en la zona de Kanazawa, donde es probable que haya trabajado para la familia Maeda. Fue fundamentalmente un pintor de tinta, aunque empleó aguadas de color pálido con un gran encanto, especializándose en bocetos vigorosos, parcos, de personas, animales y pájaros y en paisajes brumosos de mayores proporciones poblados por granjeros y campesinos reales. Sus obras maestras son los biombos de seis hojas de escenas agrícolas del Museo de Arte de la Prefectura de Ishikawa, Kanazawa.

Morisot, Berthe 1841-95

La pintora francesa Berthe Marie Pauline Morisot fue alumna de Corot a comienzos de la década de 1860. Conoció a Édouard Manet c. 1868, y se casó con su hermano Eugène en 1874. Tras exponer



George Morland: *Caza con hurones;* óleo sobre tela; 29 × 38 cm.; 1792. Colección privada.

en el Salón en la década de 1860, lo hizo también en la mayoría de las exposiciones del grupo impresionista entre 1874 y 1886. A partir de 1880 organizó cenas periódicas a las que asistían pintores como Monet, Renoir, Degas y Puvis de Chavannes y escritores y poetas, entre ellos Mallarmé. Su pintura tiene mucho del estilo libre y delicado de Manet, y en la década de 1870 adoptó la luz y el color variado del impresionismo. Sus temas favoritos fueron escenas en jardines con figuras.

Morland, George 1763-1804

George Charles Morland fue un pintor costumbrista inglés, hijo de un artista y marchante de segunda línea con quien realizó su aprendizaje inicial antes de ingresar en las escuelas de la Royal Academy en 1784. Se estableció como pintor de retratos en Londres en 1785, pero pronto descubrió que la pintura de cuadros fantásticos y sentimentales del tipo popularizado por Francis Whetley resultaba más lucrativa. Aproximadamente en 1790 su interés se volcó más hacia los temas rústicos y pintorescos. Sus mejores composiciones corresponden a comienzos de la década de 1790 y entre ellas figura una variedad de escenas campesinas y de caza, escenas costeras con contrabandistas y campamentos gitanos a los cuales, al parecer, no fue ajeno en el curso de su disoluta vida. Su deuda para con los paisajistas holandeses del siglo XVII se advierte, sobre todo, en sus paisajes invernales, que a menudo son ricos en cuanto a las texturas y magistrales en cuanto al diseño. La prometedora evolución de Morland se vio detenida por el rápido deterioro de su salud y de sus facultades después de 1800.

Morone, Domenico

c. 1442-c. 1517

Domenico Morone fue un pintor veronés. Muchas de sus obras, entre las cuales figuran ciclos de frescos, se han perdido. La influencia de Gentile Bellini se manifiesta en tres de sus primeros cuadros que se conservan: dos paneles *cassone* decorados con escenas de torneos (c. 1490; National Gallery,

Domenico Morone: *Detalle de los frescos de San Bernardino*. Verona; c. 1498-1503.



Londres) y *El combate entre los Gonzaga y los Buonaccolsi* (1494; Palazzo Ducale, Mantua). Entre c. 1498 y 1503 estuvo ocupado en la realización de frescos en San Bernardino, Verona (capilla de San Antonio y Antigua Biblioteca), hechos al estilo de Mantegna. Domenico fue una figura de primera línea dentro del arte veronés del siglo XV. Su hijo Francesco (c. 1471-1529) también fue pintor.

Moroni, Giambattista

c. 1525-78

Moroni fue un pintor italiano formado por Moretto, que trabajó tanto en Brescia como en su ciudad natal de Bérgamo. Aunque pintó numerosos retablos monumentales a la manera de su maestro, es un retratista sumamente personal e importante. Por más que Lotto influyó sobre él, lo mismo que Moretto, sus retratos son menos románticos que los de éstos: se coloca ante el personaje de una manera más distante y su tratamiento de los ropajes y de los ornamentos es de un realismo más austero.
La elegancia de sus retratos (especialmente el relieve de la silueta) le vincula a la retratística manierista de corte del centro de Italia; por ejemplo, a la de Bronzino. Pero las tonalidades apagadas y la precisión de los detalles son típicamente brescianos y evocan un sentido de la realidad objetivamente observada y fríamente aprendida que en sus mejores manifestaciones constituye un anticipo de Velázquez.
Los retratos de Moroni abarcan una gama social desusadamente amplia para la época, y algunos de los más conocidos, por ejemplo *El sastre* (National Gallery, Londres) son de modelos plebeyos o de clase media.

Moronobu, Hishikawa

c. 1625-c. 94

El artista japonés Hishikawa Moronobu fundó la Escuela *ukiyoe*. Nació cerca de Edo (Tokio), hijo de un diseñador textil, y en él se aprecia el constante interés por la moda y por las telas.
Algunos de sus más de cien libros impresos son, en realidad, libros de diseños, pero en otros sentó las bases del libro de imágenes del alegre mundo Edo como género de importancia. Estas imágenes, al igual que sus estampas, estaban hechas en tinta monocroma, explotando brillantemente la lustrosa tinta japonesa y las cualidades receptivas del papel.
Fue también un pintor admirable que dio al movimiento Edo *ukiyoe* un estilo característico de moderada actualidad. Sus mejores obras son el rollo manual de escenas Yoshiwara (Museo Nacional de Tokio) y sus biombos de seis hojas de la vida Edo (Freer Gallery of Art, Washington, D. C.).

Morris, Robert 1931-

El escultor americano Robert Morris nació en la ciudad de Kansas. Al principio estudió ingeniería en la Universidad de esta ciudad y luego arte en el Kansas City Art Institute (1948-50). Posteriormente estudió historia del arte en el Hunter College de Nueva York (1962-3).
Morris fue inicialmente pintor. Desde sus primeras esculturas, realizadas en 1961, la gran variedad de sus modalidades escultóricas le vincula al arte conceptual. Entre 1964 y 1966 hizo estructuras geométricas simples, mínimas, en madera, fibra de vidrio y metal, exentas de cualidades expresivas formales. A éstas siguieron



Giambattista Moroni: *Retrato de un hombre (El sastre);* óleo sobre tela; 97 × 74 cm.; c. 1571. National Gallery, Londres.

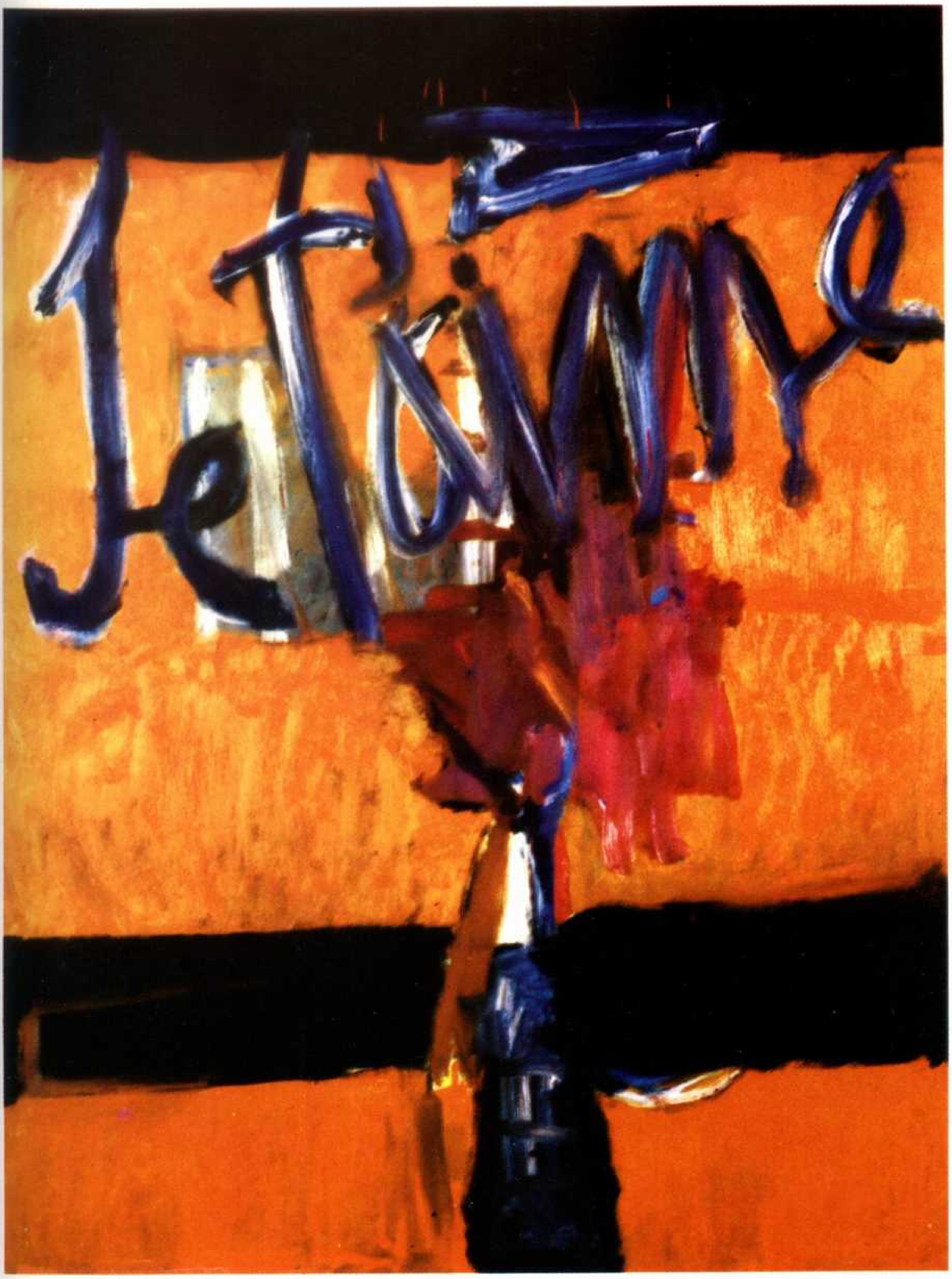


Hishikawa Moronobu: *Fiesta en un barco por el río;* grabado en bloque de madera en color; 19 × 17 cm.; 1683. British Museum, Londres.

esculturas de fieltro colocadas al azar en paredes y suelos, piezas fabricadas con medios mixtos y obras que aplicaban fenómenos naturales, tales como el crecimiento y el vapor. En 1970 empezó a hacer esculturas ambientales en madera y cemento y también esculturas en tierra. Su preocupación por un compromiso activo con la fabricación del arte se manifiesta en su coreografía, actuaciones, películas, obras de participación y escritos.

Morris, William 1834-96

El artista inglés William Morris nació en Walthamstow en el seno de una familia acaudalada. Desde el momento en que alcanzó la mayoría de edad disfrutó de una renta personal. Cuando niño, en sus cabalgatas por el bosque de Epping, empezó a desarrollarse su amor por la campiña inglesa, que lo acompañaría toda su vida, junto con el hábito de imaginarla tal como sería durante la Edad Media. En 1853 se dirigió a Oxford con el propósito de ingresar en la Iglesia, pero cada vez se sintió más atraído por la arquitectura, la literatura y la vida del pasado medieval. En Oxford conoció a Edward Jones (que más tarde sería sir Edward Burne-Jones) y juntos estudiaron manuscritos iluminados, estampas de Durero y estampaciones de relieves y leyeron autores antiguos y modernos como Chaucer, Malory, Scott, La Motte-Fouqué, Carlyle, Kingsley y Ruskin.
En 1855, durante su segunda visita a las catedrales del norte de Francia, Morris decidió seguir la carrera de arquitectura y durante un breve período trabajó en la oficina de G. E. Street. Pero a comienzos de 1856 conoció al jefe de los prerrafaelistas, D. G. Rossetti, quien le convenció de que se dedicara a la pintura. Rossetti quedó también impresionado por los poemas y cuentos de Morris, publicados en el curso de 1856 en el *Oxford and Cambridge Magazine*. Estas obras y los poemas publicados en su primer libro, *The Defence of Guenevere* (1858), dedicado a Rossetti, transmiten intensamente la profunda convicción de Morris sobre la vitalidad, el paisaje, la configuración y el colorido de la Edad Media, pero también su conocimiento de la brutalidad de la época.
Rossetti comprometió a Morris para pintar la Oxford Union en 1857, y en parte fue gracias a este trabajo que Morris se dio cuenta de que su talento estaba destinado a la pintura de diseños. Su predilección por la Edad Media y su odio por la industrialización le llevaron a recrear el espíritu del pasado. En 1856 hizo construir enormes muebles medievales para sus habitaciones londinenses. Cuatro años después, tras su boda con Jane Burden, se mudó a la Casa Roja, en Bexleyheath, diseñada para él por su amigo Philip Webb. Se trataba de una simple casa de ladrillos en estilo gótico. Morris la amuebló con muebles pintados por él mismo y por sus amigos, le puso cortinajes bordados, vitrales y pinturas murales, hasta transformarla en un palacio medieval de las artes, de rico colorido.
La experiencia acumulada por Morris en su Casa Roja desembocó en el establecimiento de la firma Marshall, Faulkner and Company en 1861. Esta empresa para la cual trabajaba Rossetti, Madox Brown, Jones, Arthur Hughes y otros pintores, demostró cómo podía salvarse la separación entre las «bellas artes» y las «artes menores».
En la Exposición Internacional de 1862 presentaron muebles pintados y vitrales. Los vitrales habrían de convertirse en una de las principales fuentes de ingresos de la firma y el propio Morris realizó algunos cartones completos.
También diseñó papeles para paredes, al principio de tipo muy simple (c. 1862-4), ingenuamente naturalista, como *Daisy,* y luego, desde comienzos de la década de 1870, papeles como *Jasmine,* llenos de ramificaciones, de una profundidad controlada y dando idea de una misteriosa abundancia. En deliberada oposición a las teorías de la South Kensington Schooll of Design, Morris pretendía que sus diseños fuesen un sustituto de la naturaleza, con plantas familiares y configuraciones verosímiles. También diseñó zarazas (a partir de 1873), alfombras (a partir de 1878), tapices (a partir de 1879) y bordados, cuidando siempre de emplear procesos naturales y recuperando muchas veces métodos olvidados, como los teñidos con tintes vegetales. Debido al tiempo y a la habilidad necesarias para realizar sus diseños, los trabajos de la firma siempre fueron caros, pero durante la década de 1870 y comienzos de la siguiente se hizo cargo de ellos el Aesthetic Movement y las ventas aumentaron.
Morris siguió escribiendo poesía, y publicó *The Life and Death of Jason* (1876), *The Earthly Paradise* (1868-70) y *Sigurd the Volsung* (1876), quizás su poema más bello. Con la colaboración de E. Magnusson, a quien conoció en 1868, tradujo las sagas islandesas, y en 1871 y 1873



Robert Motherwell: *Te amo;* óleo sobre tela; 183 × 137 cm.; 1955. Sidney Janis Gallery, Nueva York.

realizó visitas a Islandia que produjeron en él una profunda impresión. En 1871 había alquilado Kemscott Manor, en el curso superior del Támesis; aproximadamente desde entonces surgió en él el interés por los edificios vernáculos construidos con materiales del lugar por los artesanos locales, llegando a superar incluso al que sentía por los monumentos famosos. En 1877 desempeñó un papel importante en la fundación de la «Sociedad para la protección de edificios antiguos», en un intento de impedir las restauraciones minuciosas de los edificios históricos que a menudo desfiguraban totalmente su superficie y con ello, los vestigios del trabajo del artesano original.

Al mismo tiempo, y cada vez más convencido de que el arte y la sociedad eran indivisibles, Morris empezó a desempeñar un papel activo en política y en el planteamiento de los problemas sociales, defendiendo a las clases menos privilegiadas frente a los abusos de los poderosos. La idea de Ruskin (expresada en el capítulo «La naturaleza del gótico» de una de sus obras más importantes, *Las piedras de Venecia)* de que la división del trabajo en las industrias privaba a los trabajadores de usar su imaginación y de disfrutar con su trabajo se constituyó en la piedra de toque del pensamiento de Morris. El sistema capitalista, con su «tráfico de beneficios», había dejado relegada la práctica y la apreciación del arte a unos cuantos privilegiados. Morris, al igual que Ruskin, pensaba que «el arte es la expresión humana del goce en el trabajo».

En enero de 1883 Morris se afilió a la Federación Democrática Social y al año siguiente formó su propia Liga Socialista. Continuó desempeñando un papel activo en ella hasta 1890, editando y financiando su periódico, *The Commonweal,* y dando conferencias por todo el país para fomentar el descontento entre las clases bajas y alentar una revolución culta, dirigida.

Poco antes de que la denominación anarquista de la Liga le obligase a retirarse de ella para formar la Hammersmith Socialist Society, Morris publicó su novela sobre una utopía socialista, *News from Nowhere*, en *The Commonweal* (1890). Allí expresó claramente sus expectativas para el futuro, un futuro en el cual la población inglesa abandonaría las grandes ciudades por pequeñas propiedades en una campiña revitalizada; hombres y mujeres se desarrollarían libremente en un medio armonioso, gozando con la realización de las más variadas labores manuales e intelectuales y produciendo de una manera inconsciente, en todo lo que hiciesen, hermosas obras de arte. Desde 1890 hasta su muerte, acaecida en 1896, Morris fue llevando sus teorías a la práctica, en la producción de hermosos libros en la Kelmscott Press y desde su presidencia de la Arts and Crafts Exhibition Society. Fue tan grande su influencia, que no hay temor a exagerarla. Entre sus seguidores, preocupados por la artesanía y el lugar que ésta ocupaba en la sociedad, figuraban artistas de la talla de Walter Crane, Arthur Mackmurdo, Ernest Gimson, C. R. Ashbee, Henri van de Velde y, durante un breve período, el famoso arquitecto Walter Gropius; también poetas como W. B. Yeats y socialistas como Clement Attlee reconocieron su deuda con él.

Moser, Lukas fl. c. 1431

El pintor alemán Lukas Moser es conocido por el Altar de la Magdalena, una obra de vanguardia realizada para la iglesia parroquial

Kano Motonobu: *Faisanes y peonías.* Daisen'in, templo Daitokuji, Kyoto.



de Tiefenbronn, cerca de Pforzheim, que firmó y fechó en 1431. Se trata de uno de los artistas claves en Alemania en lo que se refiere al abandono progresivo del gótico internacional para acercarse a un estilo más realista. Las figuras de *María Magdalena* y de *San Lázaro* pintadas en la parte interna de las alas, sobre un fondo dorado con dibujos, despliegan una nueva monumentalidad, mientras que las escenas de la parte exterior están representadas en ambientes naturalistas con gran riqueza de detalles observados minuciosamente. Sin embargo, las relaciones espaciales siguen siendo experimentales y nada convincentes cuando se las compara con la obra del Maestro de Flémalle.

Motherwell, Robert 1915-

Robert Burns Motherwell fue el más joven del grupo de pintores expresionistas abstractos que se formó en Nueva York a comienzos de la década de 1940. Era estudiante de filosofía y de historia del arte y sirvió de vínculo entre los surrealistas exiliados en Nueva York y los pintores modernos norteamericanos.
Sin embargo, su arte no encaja ni en la categoría expresionista de Jackson Pollock y Willem de Kooning ni en la pintura del campo de color de Mark Rothko y Barnett Newman. Las obras de Motherwell consisten en una serie de vigorosas imágenes derivadas a menudo de garabatos semiautomáticos, pero inmediatamente controlados, por ejemplo, *Pancho Villa, muerto y vivo* (aguada y óleo con collage y cartón, 1943; Museum of Modern Art, Nueva York) y sus series de *Elegías para la República Española XXIV,* 1953-4; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Sus temas y símbolos parecen expandirse, contraerse y yuxtaponerse hasta el infinito para apropiarse finalmente de todo el plano pictórico.

Motonobu, Kano 1476-1559

El pintor japonés Kano Motonobu fue el segundo maestro de la escuela *kano,* sucediendo a su padre, Masanobu, como artista oficial del Gobierno. Se casó con la hija de Tosa Mitsunobu, jefe de los pintores de la corte, y comenzó así un siglo de estrecha cooperación entre las escuelas y de influencia mutua entre sus estilos. Motonobu estudió el zen, pero al igual que su padre, fue siempre un adepto lego del budismo amidista, de carácter más popular. Trabajó por su cuenta como pintor-decorador, especializándose en composiciones de grandes dimensiones sobre puertas correderas y paneles en palacios y templos. Su enorme producción aseguró la conservación de un corpus importante de su obra.
El logro de Motonobu consistió en crear un estilo genuinamente japonés adecuado para juegos de puertas decorativas pero que conservaba al mismo tiempo algo de la elevada circunspección de la tradición monocroma el siglo XI. En su magnífico juego de puertas para el Daisen'in del templo Daitokuji, Kyoto, se destacan especialmente los elementos del primer plano —un enorme tronco de árbol retorcido, una cascada sumamente estilizada que representa una gran deuda hacia el estilo *tosa,* y pájaros cuidadosamente seleccionados y situados. La línea es tan gruesa, firme y variada, que en sí misma es más decorativa que expresiva.
En la obra de Motonobu el color tiene una función eminentemente estética, se usa de una manera selectiva en las plantas, animales y pájaros, no de una manera simbólica como en la pintura china, sino simplemente para lograr impacto visual.
Se conserva un paisaje de fondo, brumoso y profundo y bastante indefinido. Esta serie fue realizada antes de 1513, y le falta un poco de movimiento, aunque se



Mu Ch'i (atrib.): *Un ganso salvaje;* tinta sobre papel (rollo de colgar); 87 × 34 cm. Ostasiatische Kunstsammlung, Staatliche Museen, Berlín.

mantiene y está considerada como una de las cumbres de la pintura de biombos japonesa. Su serie para el Reiun'in del mismo templo, realizada unos veinte años después, es más fluida y segura, especialmente en el tratamiento de las rocas, del agua y de la bruma.

Mu Ch'i c. 1200-70

Es poco lo que se sabe sobre la identidad del pintor Mu Ch'i. Aunque trabajó en China, se suele decir que era de origen japonés. Sin embargo, se sabe que fue un abad (llamado a veces Fach'ang) que ejerció una gran influencia sobre la revitalización de los monasterios de la zona de Hangchow a comienzos del siglo XIII. Allí practicó la pintura que, a pesar de una pronunciada concepción Ch'an (zen), muestra una pincelada elegante y disciplina indicativa de una formación académica china.
Como pintor budista Ch'an, la elección de temas de Mu Ch'i no tiene nada de ortodoxo, y muchas de sus pinturas más bellas se han conservado en Japón. Su composición típicamente atrevida y sus tonalidades de tinta se ven en una de sus expresiones más acabadas, *Los seis nísperos,* donde el color aparece evocado por el tono.
El tríptico que se encuentra actualmente en el templo Daitokuji de Kyoto, Japón, presenta algunas de las pinturas más elegantes y con mayor movimiento de este artista. La diosa Kuan Yin (sentada sobre una roca junto a un torrente) aparece flanqueada por un rollo de gibones y otro de una grulla en actitud de andar; es posible que no fueran hechos para estar colgados juntos, pero en la actualidad se complementan mutuamente. Aquí, el retrato de la figura de Kuan Yin, vestida de blanco, parece alcanzar una expresividad desusada en el contexto de la pintura iconográfica budista china.
El empleo de la pincelada fluida, muy dentro del estilo de la época, es sumamente inventivo e imaginativo. Una comparación entre esta pintura y la obra del artista de la misma época Ma Yuan resulta sumamente útil para evaluar la relación entre ambos estilos.

Muhammadi fl. fines del siglo XVI

Muhammadi, *ustad* (maestro) de Herat, fue un destacado pintor persa durante la década de 1570. Se decía que era hijo del sultán Muhammad, que murió c. 1540. Muhammadi pudo haber recibido su formación en Qazwin en la década de 1550. Después de la muerte del Shah Isma'il II, en 1576, volvió a Herat y trabajó para Ali Quli Khan Shamlu, que fue gobernador entre 1576 y 1587. Su obra maestra es la *Escena pastoral,* llena de sensibilidad, fechada en 1578, que se encuentra en el Louvre, de París. Hizo otros dibujos coloreados de derviches bailando (Biblioteca Pública, Leningrado; Freer Gallery of Art, Washington, D. C.) y elegantes pinturas de figuras, entre las que se encuentra un autorretrato (Museum of Fine Arts, Boston). Estos dos tipos fueron copiados e imitados posteriormente en Isfahan.

Muhammad Nadir siglo XVII

El pintor indio Muhammad Nadir en la corte mogola y siguió pintando en el estilo del período jahangir (1605-27) durante el tiempo del Shah Jahan (1627-56). Fue uno de los pintores más refinados de la época y se le conoce especialmente por sus pinturas de animales. El halcón que se le atribuye recuerda la obra de los artistas chinos por su sutileza. Hay seis retratos atribuidos a Nadir en el British Museum, Londres. En ellos se manifiestan gran moderación y parquedad, vigoroso dibujo y el empleo de un nuevo lenguaje, el *siyahi qalam.* Él y Muhammad Murad fueron los últimos pintores extranjeros que trabajaron en la corte mogola.

Muhammad Zaman

fl. fines del siglo XVII

Muhammad Zaman fue hijo de Haji Yusuf de Isfahan. Pintor de estilo europeo, actuó en la corte del Shah Sulayman entre c. 1671 y 1695. Para el Shah Sulayman agregó dos miniaturas en el *Khamsa* de Nizami de 1539-43 (British Library, Londres; Or. 2.265) y otras dos al *Shah-nama* del Shah Abbas I de c. 1590, que se encuentra en la Chester Beatty Library, Dublín.
También contribuyó a un *Nizami* fechado en 1675-6 que se halla en la Pierpont Morgan Library, Nueva York (M. 469). Estas y otras pinturas de álbum que están en el Museo del Ermitage de Leningrado están basadas en la obra de Hendrick Goltzius y otros artistas del Norte de la escuela de Caravaggio.
Su identificación con un estudiante enviado a Roma por Abbas II y convertido allí al cristianismo es errónea. Su hijo Muhammad Ali también fue un pintor que trabajó entre 1700 y 1722 en la corte del sultán Husain Safavi.



Otto Müller: *Dos mujeres desnudas al aire libre;* tela; 175 × 110 cm.; 1951. Städtische Kunsthalle, Mannheim.

Mu'in Musavvir c. 1617-c. 1700

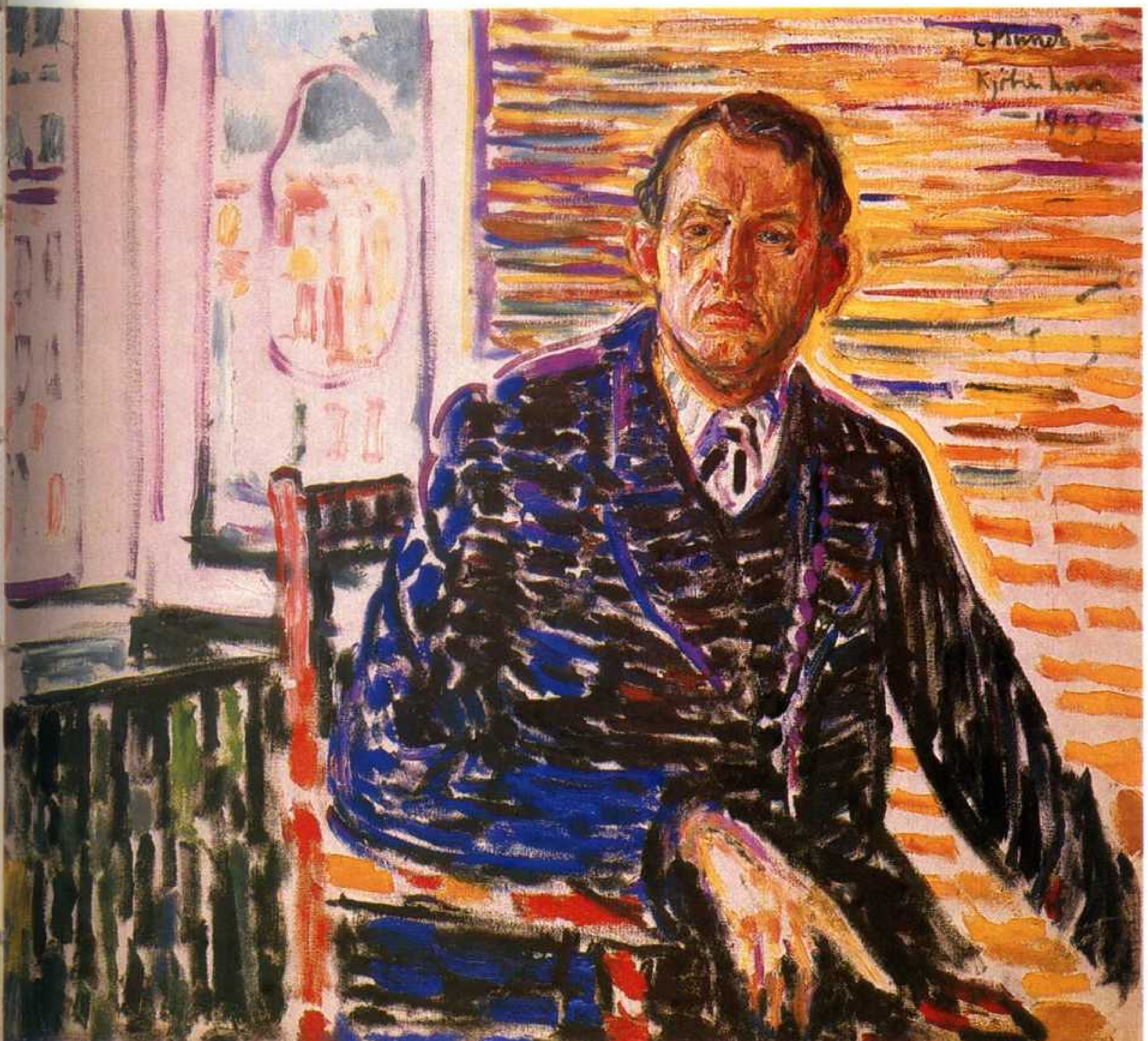
El pintor persa Mu'in Musavvir fue discípulo de Riza Abbasi. Prolífico dibujante y miniaturista, trabajó en Isfahan desde 1635. Estuvo al servicio del Shah Sulayman, diseñando tal vez los paneles de mosaicos con figuras —incluido un par enfrentado de ángeles con sendos pavos reales— que están encima de la puerta del palacio de Hasht Bihisht (1677). También pintó muchas miniaturas sobre la vida del Shah Isma'il. Su estilo se identifica fácilmente por su rápido trazo caligráfico; por lo general lleva su firma. Cuando se incluye en su obra el color pleno, resulta fuerte pero armonioso, siempre libre de la influencia occidental.

Müller, Otto 1874-1930

Este pintor alemán nacido en Liebau (Sajonia), estudió en Dresde (1894-6) y en Munich (1898-9). Él mismo destruyó la obra que había pintado en sus comienzos bajo la influencia de Arnold Böcklin y del *Jugendstil*. Su estilo maduro ya estaba formado en 1908, cuando se trasladó a Berlín. Allí pintó una serie de desnudos en paisajes que revelan la influencia de Matisse, del arte primitivo y de la pintura egipcia. Su obra fue rechazada por la Secesión de Berlín en 1910. Se unió al grupo *Brücke*, cuyos miembros se sintieron atraídos por su uso de colores planos. Después de haber trabajado con Ernst Kirchner, los desnudos de Müller se hicieron más angulares y geométricos (por ejemplo, *Tres desnudos*, c. 1912; Neue Pinakothek, Munich). A partir de 1920 se dedicó a pintar sobre todo temas gitanos.

Multscher, Hans c. 1400-67

El escultor y pintor alemán Hans Multscher fue el artista más destacado del gótico tardío en Suabia. Tenía un taller importante e influyente en Ulm. Lo mismo que otros talleres de otras prósperas ciudades alemanas del sur, Multscher aceptó encargos de lo más variados, entre ellos, monumentos de piedra, figuras solitarias en piedra caliza y grandes y complejos retablos. Estos últimos tenían elementos de pintura y de escultura, y Multscher hizo por lo menos dos.
Nació c. 1400, en Algäu, pero se hizo ciudadano de Ulm en 1427. Sólo se conservan documentación y obras auténticas de dos períodos de su vida, la década de 1430 y la de 1450. En algún momento entre 1427 y 1433 talló numerosas figuras de piedra para la ventana principal del ayuntamiento de Ulm (actualmente en el Ulmer Museum) representando al emperador y varios príncipes con sus pajes. También hay dos obras de esta época en el Ulm Minster,



Edvard Munch: *Autorretrato con traje azul:* óleo sobre tela; 100 × 110 c; 1909. Bergen Art Gallery.

una estatua de *El hombre de las desdichas* (1429), en el pórtico occidental, y en el interior, un altar de piedra (destruido en su mayor parte) producido para la familia Karg y fechado en 1433. Para una tumba (proyectada, pero no llevada a cabo) destinada al duque Ludwig *el Imberbe* de Baviera, hizo un modelo de la tapa (Bayerisches Nationalmuseum, Munich) en el que el duque aparecía vestido como un caballero y arrodillado ante la Trinidad.
Sin embargo, es probable que la obra más importante de este período sea el llamado Altar «Wurzach», firmado y fechado en 1437, del cual se conservan las alas pintadas (Staatliche Museen, Berlín). Éstas constan de cuatro escenas de la Pasión y cuatro que describen la vida de la Virgen. Es probable que en algún momento encerrasen un compartimiento central que contuviese alguna escultura.
Hay un vacío de más de una década antes de llegar a las siguientes obras conservadas de Multscher, que corresponden a la década de 1450. Entre ellas hay un monumento de bronce a la condesa Mechthild del Palatinado (Stiftskirche, Tubinga) y algunas tallas en madera, entre las cuales se cuenta un Palmesel (Dominikanerinnenkloster, Wettengausen) de 1456. Las esculturas del Palmesel representan a Cristo sobre un asno; solían llevarle en procesión por las calles de las ciudades del sur de Alemania el Domingo de Ramos.
En 1456, Multscher firmó un contrato para construir un retablo para la Stadpfarrkirche de Sterzing (actual Vipiteno), en el sur del Tirol. Entre 1458 y 1459 supervisó las obras. Este retablo, actualmente desmembrado, constaba originalmente de un sagrario central que contenía esculturas en madera de tilo de la Virgen y el Niño y cuatro santos. Las alas pintadas y los remates decorados eran obra de ayudantes. Flanqueando el altar había dos figuras exentas de los Santos Jorge y Florián.
El arte de Multscher, surgido del estilo blando que imperaba en Alemania a comienzos del siglo XV, pronto mostró su conocimiento del pintor de Tournai, Robert Campin.
Esto provocó especulaciones acerca de que podría haber visitado los Países Bajos durante las décadas de 1420 ó 1430. Indudablemente, su obra aportó un nuevo realismo al arte del sur de Alemania.
Su dominio de las expresiones faciales se deja ver en la gozosa sonrisa de uno de los pajes de Ulm y en las cabezas de los altares de Wurzach y Sterzing. A medida que se apartó del estilo blando, los ropajes de sus figuras empezaron a colgar más verticalmente del cuerpo, acumulándose en pliegues sobre los pies. Las obras refinadas y reconcentradas de Multscher contaron con muchos imitadores en Alemania más avanzado el siglo XV.

Munch, Edvard 1863-1944

Edvard Munch fue el artista escandinavo de mayor resonancia internacional de comienzos del movimiento moderno. Nació en el seno de la familia de un médico en Loten, Noruega, se crió en Oslo (conocido como Cristianía hasta 1924), y allí recibió su formación artística inicial. A comienzos de la década de 1880 se vio influido por dos compatriotas mayores que él, Christian Krohg y Frits Thaulow, que por entonces estaban dedicados a reavivar el conservador arte noruego con pinturas basadas en el naturalismo francés. En 1886, tras una breve visita a París, descubrió su propia orientación con *El niño enfermo* (1885-6; National Gallery, Oslo). Con impresionante simplificación fusionó el fruto de su observación con recuerdos de la temprana muerte de una hermana por causa de la tuberculosis, creando una obsesionante tragedia de juventud condenada.
Entre 1889 y 1892, unas becas estatales le permitieron vivir sobre todo en Francia, aunque tomó la costumbre de volver a Noruega durante el verano. En París estudió la nueva pintura francesa, aunque formulando su intención de reemplazar el naturalismo por un arte que simbolizase las emociones más hondas del hombre. Sus nuevas obras, basadas fundamentalmente en variaciones de la técnica impresionista francesa, fueron incluidas en sus amplias exposiciones en Oslo y Berlín durante el otoño de 1892. En ambas ciudades fueron recibidas con disgusto,

pero en Berlín provocaron un escándalo que determinó la clausura de la exposición después de una semana y la división de la sociedad que la había organizado, la Asociación de Artistas de Berlín. Sin embargo, esta notoriedad le valió a Munch la realización de otras exposiciones en Alemania y le decidió a establecer allí su base. El *Retrato de la hermana del artista, Inger* (1892, Galería Nacional, Oslo) representa un momento decisivo de su carrera. En Berlín desarrolló una serie de temas vinculados por la secuencia amor, sufrimiento y muerte, el *Friso de la vida,* que dominó su obra durante muchos años. Inició públicamente este ciclo en 1893 al exponer las seis pinturas vinculadas entre sí de la serie *Amor,* incluyendo las que en la actualidad se titulan *El beso* (1892), *Madonna* (c. 1893) y *El grito* (1893; todos en la Galería Nacional de Oslo). Las experiencias fácticas se sintetizaban todavía en una expresión de fuerzas emocionales, pero el tratamiento impresionista era reemplazado ahora por un simbolismo dramático y decorativo que recuerda a Gauguin o a Van Gogh. Los torturados autorretratos de Munch revelan que la sensación de las fuerzas incontrolables de la vida que se apodera de sus figuras surge de una inseguridad emocional personal. Estas obras fueron apreciadas por la vanguardia berlinesa, por escritores como Strindberg, Przybyzewsky y Dehmel igualmente preocupados por la condición psíquica del hombre.
Durante estos años en Berlín, Munch empezó a hacer grabados. Los aguafuertes, las litografías y los grabados en madera cobraron para él tanta importancia como la pintura. Pasó los años de 1896 y 1897 en París, donde creó grabados en color, trabajando con los maestros del grabado Lemercier y Clot (que hacían impresiones para Bonnard y Vuillard). Vio grabados en madera de Gauguin y de los japoneses, y los grabados de este tipo habrían de ser sus logros gráficos de originalidad más permanente. Sus imágenes atrevidamente recortadas, a menudo con complejas combinaciones de color y con la veta de la madera por encima del grabado, habrían de ejercer una marcada influencia sobre los grabados expresionistas alemanes. En París, Munch se movía dentro de los círculos literarios simbolistas. Allí retrató a Mallarmé y diseñó programas para producciones de Ibsen (cuyas obras le fascinaban) en el *Théâtre de l'Oeuvre*. Expuso en la galería de Art Nouveau de Bing y con los Indépendants.
Durante los años que siguieron, Munch vivió más en Noruega, ampliando su *Friso de la vida* mediante cuadros y grabados, estimulando su ambición por los proyectos de gran envergadura con sus visitas a Italia. Algunos temas nuevos, como *Madre e hija* (c. 1897; Galería Nacional de Oslo), *Muchachas en el malecón* (c. 1899-1901; Galería Nacional, Oslo) y los impresionantes retratos que realizó (por ejemplo, *Los cuatro hijos del Dr. Max Linde,* 1903; Behnhaus-Museum, Lübeck) presentan una filosofía menos pesimista, mientras que algunos paisajes magníficos de los fiordos de Oslo (por ejemplo, *Vista del fiordo de Oslo desde Nordstrand,* c. 1900; Städtische Kunsthalle, Mannheim) —el escenario favorito de Munch en todo momento— y cuadros como *Invierno* (1899; Galería Nacional, Oslo) y *El baile en la costa* (1900-2; Galería Nacional, Praga) demuestran un renovado interés por las manifestaciones de las fuerzas de la naturaleza.
El año de 1902 fue un año de crisis. El violento final de un prolongado asunto amoroso y las subsiguientes peleas con artistas noruegos agravaron la inseguridad de Munch, quien quedó convencido de que en su país estaba sometido a una persecución, con lo cual alargó cada vez más las estancias en Alemania, donde lograba un creciente reconocimiento. Una importante selección del *Friso de la vida* tuvo una buena acogida en la exposición de la Secesión de Berlín, y a ello siguieron frecuentes exposiciones en Alemania y en Europa Central. Surgieron acaudalados clientes, los marchantes le ofrecieron contratos y el teatro de Berlín de Max Reinhardt le encargó diseños escenográficos y decorados. Por entonces empezó Munch a cambiar su estilo de pintura en tonalidades sombrías y configuraciones en torbellino de la década de 1890 (que tenía la sensación de que podía volverse amanerado) por pinceladas destacadas de colores brillantes, fuertes, apropiados a sus nuevos temas más extravertidos.
En 1908 su estado nervioso desembocó en una crisis y se retiró a una casa de reposo en Dinamarca. Allí tomó confianza en sí mismo y en su arte y a la primavera siguiente se sintió en condiciones de establecerse nuevamente en Noruega donde su arte empezaba a ser cada vez más apreciado.
Desde entonces hasta 1916, las obras más importantes de Munch fueron los murales realizados para el Gran Salón de la Universidad de Oslo. Como si en ellos quisiera simbolizar su recuperación, escogió como tema la vida humana como parte de la continuidad de la naturaleza («las grandes fuerzas externas» en palabras de Munch), constituyendo así un complemento de su *Friso de la vida* («los sufrimientos y alegrías de las personas vistos de cerca»). Muchos de los motivos fueron desarrollados a partir de los cuadros más optimistas que había creado a partir de fines de la década de 1890. Las figuras brillantemente coloreadas en el escenario del fiordo de Oslo parecen, tal como Munch lo pretendió, típicamente noruegas y al mismo tiempo universales, y ofrecen un vivo contraste con la arquitectura neoclásica del Salón. Puede que algunos paisajes carezcan de su tensión característica, pero la inolvidable imagen del *Sol* saliendo de la pared central es, tal vez, la decoración monumental más bella que se haya hecho en Europa durante ese período. Al mismo tiempo, Munch pintó algunos cuadros sobre la vida de trabajo al aire libre, como su épico *Hombre en el campo de coles* (1916; Galería Nacional de Oslo), que también demuestra el vigor de su actitud más extrovertida.
A pesar de su creciente fama, Munch siguió llevando una vida tranquila en las afueras de Oslo, dedicado plenamente a su trabajo. Entre los motivos de sus cuadros había paisajes, composiciones de figura y temas del pasado, reelaborados a menudo con su nueva gama de color. También pintó murales decorativos para el comedor de una fábrica y entre los nuevos grabados que hizo en esa época había temas tomados de Ibsen. La calidad de las obras de su última época no es tan uniforme como antes, pero al final todavía era capaz de pintar nuevas obras maestras como el notable *Autorretrato entre el reloj y la cama* (1940-2; Munch Museum, Oslo).
La importancia de Munch reside, sobre todo, en su síntesis excepcionalmente vigorosa de las ideas *fin-de-siècle* del Norte con los estilos posimpresionistas franceses. Sus cuadros más famosos de la década de 1890 vinculan a Gauguin y Van Gogh con el moderno

expresionismo alemán. La mejor obra de sus últimos años, aunque separada ya de la vanguardia, puede representar una contribución de imágenes igualmente personales que amplíen su personalidad artística total.



Bartolomé Murillo: *El niño mendigo;* óleo sobre tela; 137 × 115 cm.; Louvre, París.

Murillo, Bartolomé 1617-82

El pintor español Bartolomé Esteban Murillo nació y murió en Sevilla. Sus padres, Gaspar Esteban y María Pérez, eran personas humildes que pertenecían a unas modestas familias. El pequeño Bartolomé quedó huérfano de los dos cuando contaba solamente diez años y de este modo se encontró bajo la custodia de un tío suyo, cirujano, que estaba casado con Ana Murillo. Parece ser que por agradecimiento hacia la que fue para él como una verdadera madre y también tal vez en recuerdo de su bisabuela paterna, asimismo apellidada Murillo, el futuro pintor adoptó ese nombre.
En Sevilla hizo probablemente su aprendizaje con Juan del Castillo y produjo en su ciudad gran número de composiciones religiosas para iglesias y monasterios. Éstas fueron pintadas en un estilo barroco grácil y colorido en el cual fue haciendo gala cada vez de mayor libertad mientras sus contornos se hacían más difusos.
Su dominio de los valores tonales y de la luz superó desde el principio lo que cualquier maestro hubiese podido enseñarle.
Aunque sólo configuran una pequeña parte de su producción, sus retratos en *poses* simples, pero eficaces, de cuerpo entero o de medio cuerpo, alcanzaron un elevado nivel de realización técnica.
Puede que indirectamente tuviesen cierta influencia de Velázquez (a quien no es posible que hubiese conocido Murillo antes de visitar Madrid a fines de la década de 1650).
Sus escenas de la vida cotidiana, especialmente las de niños mendigos (un hermoso ejemplar sin fecha se encuentra en el Louvre, de París) se han contado siempre entre sus obras más populares (véase también los *Comedores de uvas y de melones,* Alte Pinakothek, Munich).
El primer encargo importante que recibió Murillo fue una serie de once composiciones de temas franciscanos (entre ellos el *Milagro de San Diego de Alcalá* o *La cocina de los ángeles,* Louvre, París). Estos cuadros, pintados entre 1645 y 1646 para el monasterio franciscano de Sevilla, se hallan en la actualidad muy dispersos por Europa y América.
Aunque menos impresionantes que la anterior serie de los Jerónimos pintada por Zurbarán en Guadalupe, y carente del movimiento de ésta, esas composiciones le ganaron una fama inmediata; a partir de ese momento, la popularidad de Murillo empezó a superar a la de Zurbarán.
De este período son también las primeras representaciones de la *Virgen y el Niño* que se encuentran en la Pollok House, Glasgow, y en el Pallazo Pitti, Florencia. Muchas otras corresponden a la década de 1650, lo mismo que las representaciones de temas tan populares como la *Adoración de los pastores, La Sagrada Familia* y la *Anunciación* (Museo del Prado, Madrid).
En 1656, Murillo pintó una de sus obras de mayores proporciones, *La visión de San Antonio de Padua* (catedral de Sevilla).
En esta obra están sabiamente contrastadas la luz sobrenatural de la visión celestial de la parte superior, con la luz del sol que se ve a través de la puerta, debajo, mientras que en la mesa del santo, una jarra de cristal llena

Daniel Mytens: *Retrato del duque de Hamilton;* óleo sobre tela; 66 × 48 cm.; 1629. Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo.



de lirios demuestra la maestría del pintor para los detalles de bodegón. Aunque jamás pintó paisajes sin figuras, Murillo era un consumado paisajista, como puede verse en los fondos, de tratamiento libre, de la gran serie de telas sobre la *Historia de Jacob* de fines de la década de 1660 (Cleveland Museum of Art; Meadows Museum and Sculpture Court, Texas, y Museo del Ermitage de Leningrado).
El *Autorretrato* de medio cuerpo (c. 1672; National Gallery, Londres) es de una calidad magistral.
Lo mismo sucede con la obra ligeramente anterior titulada *La florista* (Dulwich College Picture Gallery, Londres), notable por su tratamiento vigoroso y por la configuración de colores de tonalidades tan ricas.
Las obras más conocidas de Murillo son las series de enormes cuadros de temas bíblicos pintados entre 1667 y 1674 para el hospital de la Caridad de Sevilla (algunos todavía se encuentran *in situ*) y las numerosas versiones de la *Inmaculada Concepción,* en gran diversidad de *poses,* que pintó a partir de 1652.
Lo mismo que algunas de sus *Vírgenes* y composiciones del joven *San Juan Bautista,* algunas de estas Inmaculadas rayan en lo sentimental, habiendo contribuido a la declinación de la popularidad de Murillo en el siglo XX al oscurecer indebidamente las brillantes cualidades pictóricas de la mayor parte de su obra.
Entre los discípulos y colaboradores de Murillo figuran el especialista en paisajes Ignacio Iriarte y el pintor costumbrista Pedro Núñez de Villavicencio.
Entre los seguidores o imitadores de sus composiciones religiosas se cuentan Juan Simón Gutiérrez, Francisco Meneses Osorio y Alonso Miguel de Tobar, que pintó hasta 1758.

Mytens, Daniel c. 1590-1647

Antes de la llegada de Anthony van Dyck a Inglaterra en 1632, la obra del pintor holandés Daniel Mytens ejerció una influencia importante sobre la retratística inglesa. Mytens se formó en La Haya y llegó a Londres c. 1618.
Al acceder Carlos I al trono, le nombró retratista de la corte. Sus retratos representan una marcada ruptura con la convención jacobina de las configuraciones espectaculares y la profusión de detalles, y se concentran en cambio en la personalidad del modelo.
El realismo de Mytens, aspecto de su pintura heredado del arte de los Países Bajos, fue haciéndose cada vez más ambicioso y seguro.
En su obra de los últimos tiempos produjo algunos de los retratos de cuerpo entero más elegantes y vigorosos del siglo XVII.

N

Nadelman, Elie 1882-1946

Elie Nadelman fue un escultor polaco que emigró a Norteamérica en 1914. Para esa época ya había logrado notables éxitos en París (especialmente en su famosa exposición individual que se celebró en la galería Drouet (1909) y se habían abierto exposiciones suyas en Londres, Barcelona y Berlín. Helena Rubinstein fue una de sus primeras admiradoras y le apoyó comprando muchas de sus obras. El escultor se dirigió a Nueva York (donde su obra fue incluida en la Armory Show de 1913), y la búsqueda casi clínica de las estructuras básicas de la forma plástica le llevó a un estilo escultórico abstracto curvilíneo que fue bien acogido por la vanguardia y los círculos que marcan la moda. Más tarde hizo también figuras de terracota pintada y tallas minúsculas con aspecto de muñecas. El estilo de Nadelman, transmitido fundamentalmente gracias al temprano patrocinio de Helena Rubinstein, fue uno de los ingredientes constitutivos del estilo de diseño conocido más tarde como Art Deco.

Nainsukh c. 1725-c. 1790

Nainsukh fue un artista hindú pahari, segundo hijo del brahman *pundit* Seu Raina y hermano del pintor Manaku. Nativo de Guler, a él se debe la introducción en las cortes paharis del estilo mogol, que pudo haber aprendido por haber tenido como maestro a un artista mogol inmigrante, o bien por haber recibido su formación en una corte mogol. Sus retratos y sus pinturas de animales reflejan la influencia del estilo de Muhammad Shah. Recientes e importantes investigaciones llevadas a cabo en los documentos del santuario de peregrinación de Hardwar han arrojado mucha luz sobre las actividades de Nainsukh y de su familia. Existe una serie de retratos de su primer protector, Balwant Singh, firmados por este pintor. Se conoce también un autorretrato. Tras la muerte de Balwant Singh en 1763, entró al servicio de Amrit Pal



Elie Nadelman: *Relieve;* caoba; 29 × 38 × 5 cm.; 1912-13. Zabriskie Gallery, Nueva York.

de Basohli (1757-76). Esta fue una época decisiva, en la que, bajo la influencia de Nainsukh, la pintura de Basohli se impregnó de un nuevo y grácil naturalismo. Toda su obra muestra una especial capacidad para captar el movimiento y para pintar personas en acción.

Nanni di Banco c. 1375-1421

El escultor italiano Giovanni di Antonio di Banco fue conocido como Nanni di Banco. Nacido en Florencia, era hijo de un maestro cantero. Junto con Jacopo della Quercia y Lorenzo Ghiberti, pertenece a la primera generación de artistas que determinó el estilo del Renacimiento. Si bien su obra es poco importante en cuanto a número, es notable por el característico entrelazamiento de reminiscencias góticas y clasicismo neoantiguo, que ilustra el período de transición de comienzos del siglo XV.

La vida de Nanni transcurrió vinculada a dos grandes encargos: la decoración de la Porta della Mandorla, una de las entradas laterales de la catedral de Florencia, y el adorno escultórico de las hornacinas de Orsanmichele, iglesia propiedad de los gremios florentinos. Comenzó su carrera en la primera década del siglo XV tallando los relieves del arco interior de la Porta della Mandorla.

Alrededor de 1413, el cabildo de la catedral encargó a Nanni, Donatello y otros dos escultores menos conocidos la ejecución de las figuras sedentes de mármol de los Evangelistas, destinadas a la fachada de la catedral.

El *San Lucas* de Nanni di Banco (Museo dell'Opera del Duomo, Florencia) no sólo revela un cuidadoso estudio de la antigüedad romana, sino que también descubre un nuevo estilo monumental, comparable al de las esculturas de la primera época de Donatello.

Para las hornacinas de Orsanmichele talló la estatua, a la manera antigua, de *San Felipe* (c. 1412), el importante grupo de los cuatro santos coronados conocido como *Quattro Coronati* (c. 1414) y *San Eligio* (c. 1417-18), que tiene fuertes reminiscencias de la tradición del gótico tardío. Las cuatro monumentales estatuas de los *Quattro Coronati*, primer intento de combinar varias figuras exentas dentro del marco arquitectónico de una horcina, influyó de manera decisiva sobre las generaciones posteriores.

Su obra más importante es el relieve de la Virgen en el tímpano de la Porta della Mandorla. El dinamismo y sigularidad de la concepción sólo están formalmente relacionados con el relieve de la Virgen de Orsanmichele (1359), obra de Andrea Orcagna. Por otra parte, demuestra la comprensión que alcanzó Nanni del vocabulario artístico de la antigüedad romana.

Nardo di Cione fl. 1343-65

El pintor florentino Nardo di Cione era hermano de Orcagna. Mientras Orcagna pintaba el retablo





Nardo di Cione: *Cristo*, detalle del fresco del cielo en la capilla Strozzi, S. Maria Novella, Florencia; c. 1354-7.

de la capilla Strozzi en Sta. Maria Novella, de Florencia (fechada en 1357), Nardo realizaba los frescos que decoran las paredes: el *Juicio Final*, el *Cielo* y el *Infierno*. Es probable que la fecha de ejecución de los frescos sea la misma que la del retablo (c. 1354-57). Es muy probable que Nardo fuese el ayudante habitual de Orcagna y también el de menos categoría artística de los dos hermanos, ya que su estilo se puede identificar como una versión desvaída del de su hermano. Por ejemplo, la alta calidad de las figuras de Cristo y la Virgen en el cielo avalan la posibilidad de que Orcagna sea el verdadero responsable del diseño y de algunas de las figuras de los frescos en cuestión.

Nash, Paul 1889-1946

El pintor inglés Paul Nash nació en Londres. Después de un período inicial de formación como ilustrador comenzó sus estudios en la London County School (1908-10), asistiendo también a la Escuela de Bellas Artes Slade, de Londres (1910-11).

Aert van der Neer: *Paisaje con río por la noche;* óleo sobre tela; 79 × 64 cm.; c. 1450-3. National Gallery, Londres.

Sus insuficiencias en el diseño de la figura le hicieron volverse cada vez más hacia el paisaje como medio de expresión de sus sentimientos personales. La ruptura se produjo cuando en su calidad de artista oficial de guerra pintó *We Are Making a New World* (1918; Imperial War Museum, Londres), que transmitía una sensación de desolado ultraje por medio del color y de la forma solamente. Desde 1919 a 1925, Nash siguió evolucionando en este sentido en sus paisajes de Dymchurch influidos por el cubismo. El impacto que supuso el surrealismo a partir de 1928 hizo que su arte fuese más abiertamente simbólico, y le condujo a utilizar componentes antiguos del paisaje (como los megalitos) para expresar el espíritu del lugar y la continuidad de la historia. Ambos aspectos son importantes dentro de la tradición del paisaje inglés e hicieron de Nash una de las figuras principales de la paisajística inglesa del siglo XX. Después de su muerte se publicaron sus escritos y una colección de fotografías.

Natoire, Charles-Joseph 1700-77

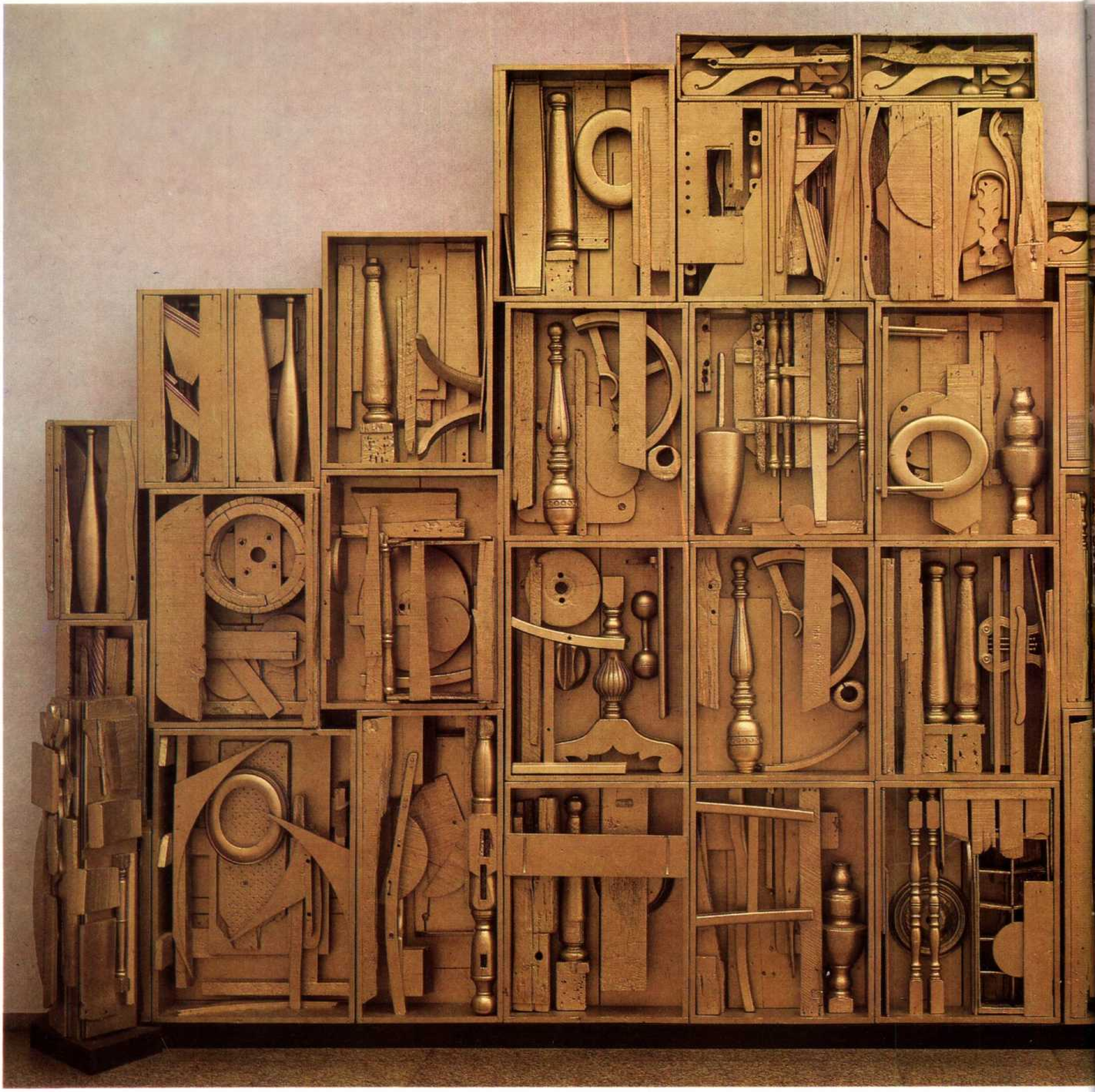
El pintor decorativo francés Charles-Joseph Natoire era hijo de un artista que fue a la vez arquitecto y escultor. Nacido en Nimes, se estableció en París, donde estudió bajo la dirección de François Lemoyne. Después de haber ganado el primer Premio de la Academia (1721), se marchó a Roma (1723-26). Cuando regresó a París se encontró desbordado por los encargos. Entró en la Academia en 1734, y más tarde enseñó allí mismo. Sus discípulos más sobresalientes fueron Pierre y Joseph-Marie Vien. Fue director de la Academia Francesa de Roma desde 1751 a 1771, pero no cosechó grandes éxitos en ese puesto. Natoire fue un artista rococó a la manera de François Boucher. Su obra puede compararse a la de su contemporáneo Carle van Loo, por la suavidad y delicadeza de los colores y por la facilidad con que pinta grandes composiciones llenas de encanto (aunque con frecuencia vacías). Al igual que Van Loo, recibió encargos para hacer pintura histórica. Su *Historia de Clovis* (c. 1736; Musée de Beaux Arts, Troyes), pintada por encargo de la *Direction des Bâtiments*, es un primer intento de representación de escenas de la historia francesa (por oposición a la clásica) en las que se consideran temas merecedores de la protección del Estado. Más típicamente suya es la serie que tiene como tema *Cupido y Psiquis* (1737-38; Hôtel de Soubise, París).

Nattier, Jean-Marc 1685-1766

El pintor francés Jean-Marc Nattier era hijo de pintores. Empezó su carrera artística como grabador, en colaboración con su padre y su hermano, de la serie de Rubens *María de Médicis* (los cuadros se encuentran actualmente en el Louvre, París). Más tarde se pasó al retrato histórico, para acabar siendo el pintor favorito de las mujeres de la corte de Luis XV. El pintor representa a estas damas con rasgos de esplendor rococó, como es el caso, por ejemplo, de su *Duquesa de Orleáns como Hebe* (1745; Nationalmuseum, Estocolmo), donde se representa a la duquesa como una diosa que flota entre nubes de algodón en un paraíso que no es terrestre. Un crítico subrayó la artificialidad del cuadro preguntándose cuántas mujeres en Francia domesticaban águilas dándoles de beber vino blanco. Las obras de Nattier tienen encanto y delicadeza, y están muy bien logradas; sin embargo, tal como dicen los críticos, ya no satisfacían las estrictas exigencias del neoclasicismo naciente.

Neer, Aert van der 1603-77

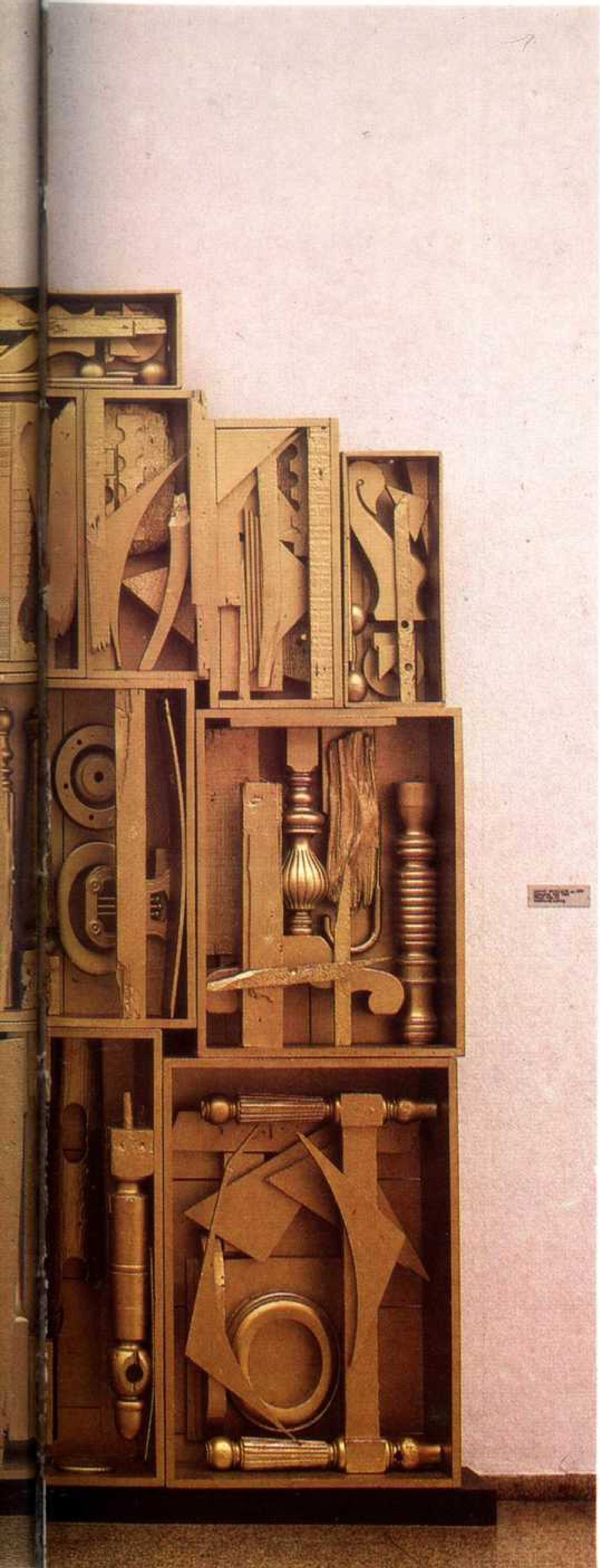
El pintor paisajista holandés Aert van der Neer se estableció en 1630 en Amsterdam, donde se especializó en escenas nocturnas e invernales. Sin embargo, la pintura no le proporcionaba medios de vida suficientes y abrió una tienda de vinos que fracasó. Sus paisajes nocturnos (generalmente interpretaciones imaginativas de la campiña que circundaba Amsterdam) están a veces iluminados por llamaradas que surgen de edificios que se queman, pero por regla general aparecen bañados por los rayos de la luna llena, que dan lugar a un ambiente melancólico cuando caen sobre el agua, el hielo y la tierra firme y se reflejan en los cielos nubosos. El contenido poético de estas pinturas causó la admiración de los pintores románticos alemanes del siglo XIX. Los amplios



paisajes invernales, llenos de figuras, de Neer están pintados a la manera de las escenas de patinadores de Avercamp. Estos paisajes expresan de manera brillante, por medio de la sutil modulación colorista y tonal de una limitada paleta de blancos, grises plateados y azules pálidos, la vivificante y helada atmósfera de un día de invierno.

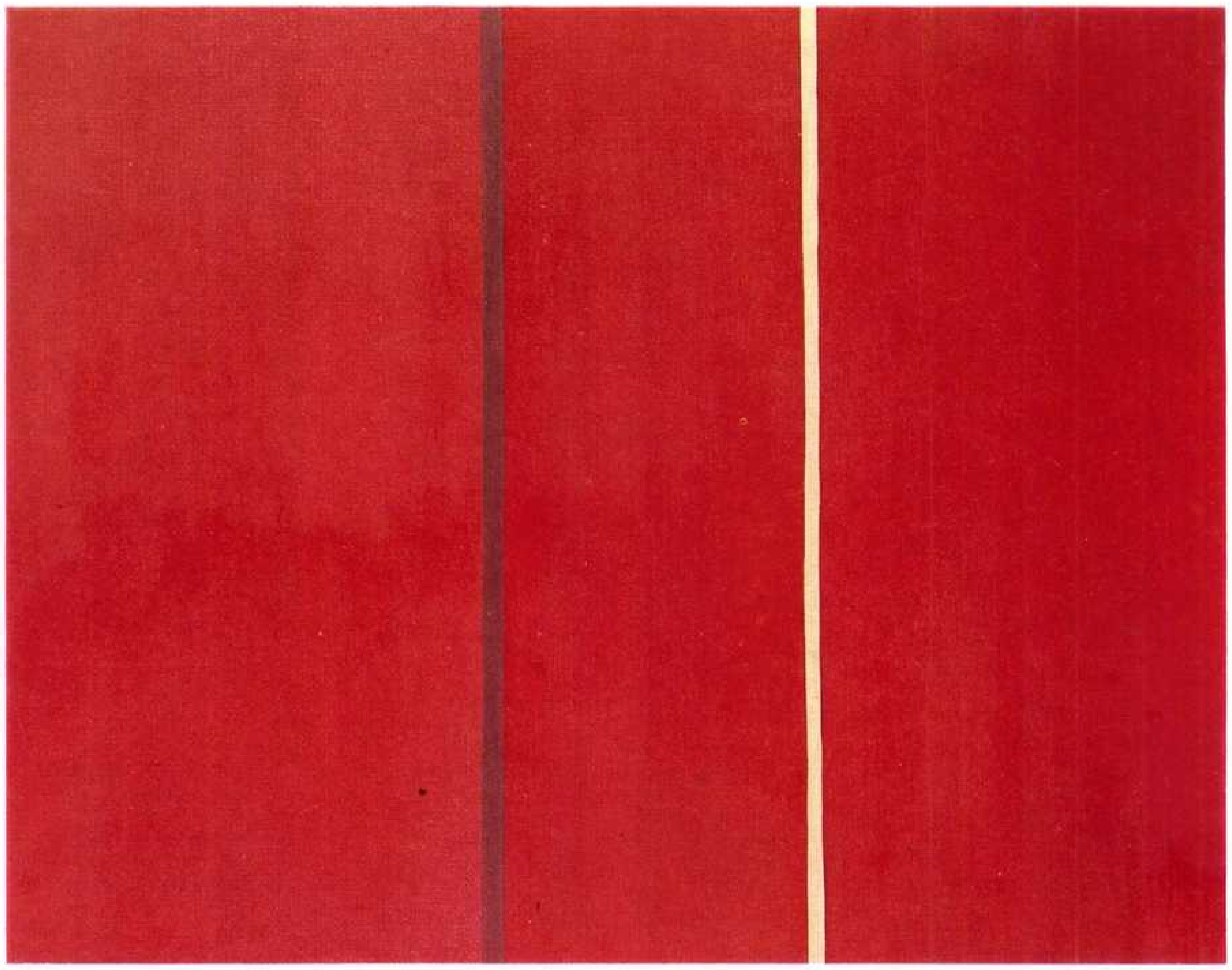
Nevelson, Louise 1899-

Louise Nevelson es una escultora norteamericana cuyo nombre original era Louise Beliawsky y nació en Kiev, Rusia. Su familia emigró en 1905 a Rockland, Maine. Estudió pintura y dibujo en Nueva York, primero con Theresa Berstein y William Meyerowitz (1920), y luego en The Art Students League, con Kenneth Hayes Miller y Kimon Nicolaides (1929-30). También trabajó durante un corto período con Hans Hofmann en Munich (1931) y fue ayudante de Diego Rivera en la realización de un mural para la New Workers' School de Nueva York (1932). Su primera exposición individual la hizo en 1941



Louise Nevelson: *Marea real IV;* 35 anaqueles de madera; 335 × 427 cm.; 1959-60. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

(Nierendorf Gallery, Nueva York). La obra de Nevelson ha recibido las influencias de una amplia variedad de fuentes, entre las que cabe mencionar el futurismo, el cubismo y la obra de Brâncuşi. Las obras más características de la escultura son las «sculptural walls», una serie de cajas de madera o «palomares» ocupados con formas que suelen ser abstractas, pero que tienen resonancias de objetos comunes (por ejemplo, *Black Wall*, 1964; Joseph Hirshhorn Museum, Washington, D. C.).



Barnett Newman: *Covenant;* óleo sobre tela; 122 × 152 cm.; 1949. Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.

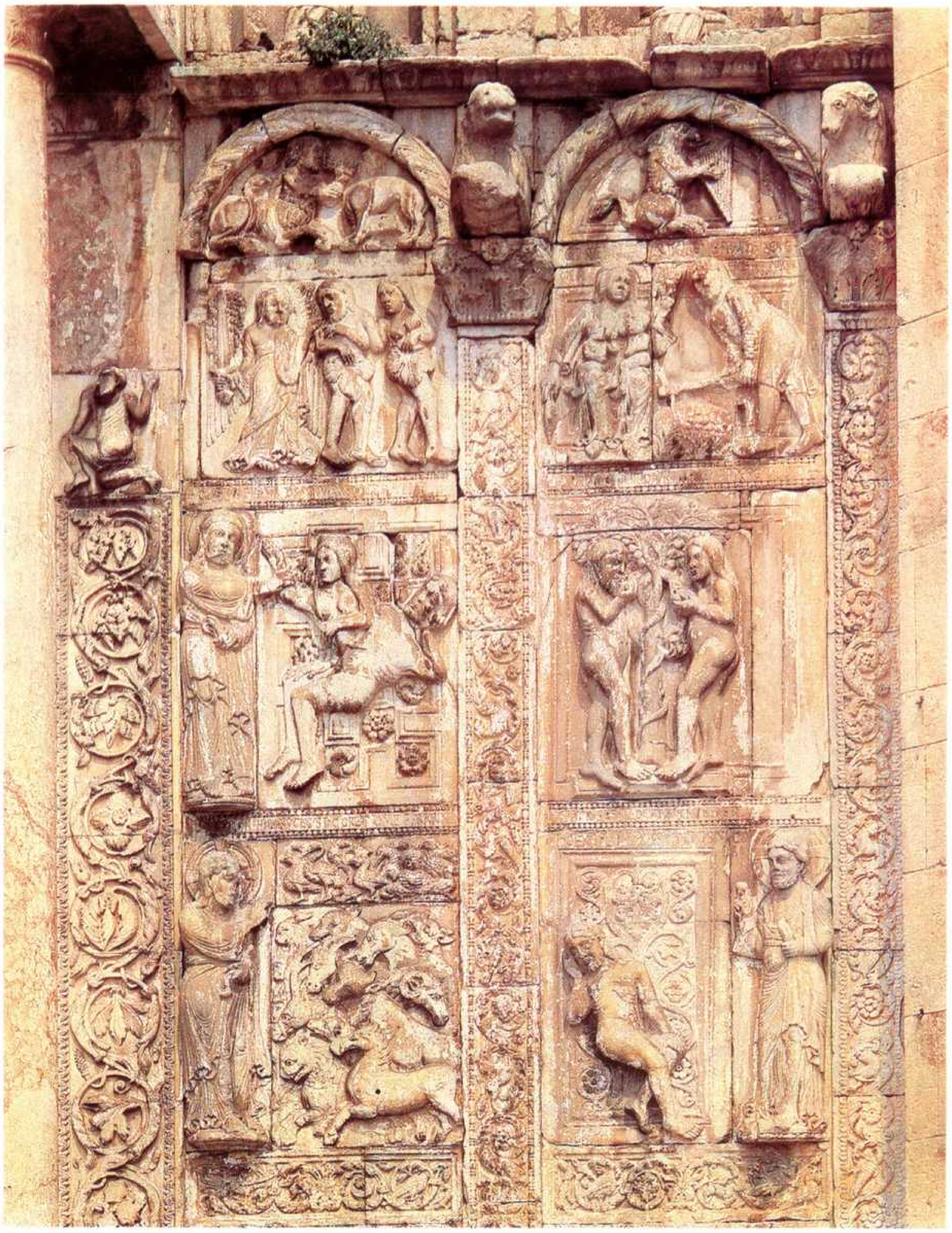
Newman, Barnett 1905-70

El pintor norteamericano Barnett Newman fue, junto con Mark Rothko, uno de los pintores neoyorquinos de primera línea en la década de 1950. Pasó de la pincelada libre del expresionismo abstracto a una pintura de campo de color cerebral y restringida aunque lírica.
En 1944 y 1945 Newman se dedicó a trabajar en el estilo «automático» del surrealismo abstracto.
Hacia 1948, dejó de lado los símbolos surrealistas, como puede verse en *Onement I* (óleo sobre tela; 1948; colección privada), siendo reemplazados por un plano pictórico sin relieve dividido de forma rectangular, que se convirtió en ingrediente de toda su obra de la última época. Con toda meticulosidad se aplican amplias zonas de color y, con perfecta articulación, se desplazan horizontalmente a lo largo de todas sus telas, como es el caso de *Vir Heroicus Sublimis* (óleo sobre tela; 1950-51; Museum of Modern Art, Nueva York). Estas pinturas son ejemplos tempranos y germinales del arte minimalista de contornos muy marcados.

Niccolò c. 1120-c. 50

Niccolò fue un escultor románico cuya primera obra firmada es el Pórtico del Zodíaco de la abadía de Sagra di S. Michele, en Piamonte (1122-30). Más tarde talló el pórtico sur de la catedral de Piacenza (c. 1130) y los pórticos del oeste de la catedral de Ferrara (c. 1135), de la iglesia de San Zenón de Verona (c. 1138), de la catedral de Verona (post. 1139). En contraste con el expresivo y vigoroso estilo de su predecesor Wiligelmo, sus relieves son delicados, casi líricos, y están tallados con gran detallismo. Niccolò desempeñó un papel importante en el desarrollo del diseño de pórticos. Dos suyos se componen de numerosas hileras esconzadas de pequeñas columnas decorativas

y arcos, un gran tímpano (hasta entonces poco frecuente en Italia) un atrio sobresaliente que descansa sobre columnas apoyadas sobre el lomo de leones y grifos. En Ferrara y en la catedral de Verona hay además figuras adosadas a las jambas, constituyendo así una configuración similar a la utilizada en la abadía de St.-Denis, que revolucionó el diseño de pórticos en los siglos siguientes mediante el uso de figuras columnarias.
En San Zenón, Verona, flanqueando el pórtico central, hay relieves con escenas del Génesis (lado sur) y de la vida de Cristo (lado norte), extendiendo así la decoración escultórica hasta más allá del pórtico.
Se suele afirmar que Niccolò debió de haber conocido la escultura de Francia, especialmente la del Languedoc; esto es muy probable, ya que algunos elementos de su estilo tienen allí su origen. Su influencia sobre la evolución de la escultura en Italia fue profunda, pero ha sido poco estudiada.



Niccolò: *Seis escenas del Génesis,* detalle de la parte sur del pórtico principal de San Zenón, Verona; c. 1138.

Niccolò Alunno c. 1430-1502

El pintor italiano Niccolò Alunno también fue conocido como Niccolò di Liberatore y como Niccolò da Foligno. Comenzó su carrera como discípulo e imitador de Benozzo Gozzoli: su *Madonna dei Consoli* (firmada y fechada 1457-8; Pinacoteca Comunale, Deruta) está próxima al estilo de los frescos pintados por el maestro en S. Francesco de Montefalco, Umbría (acabados en 1452). Más tarde se alejó del estilo de Gozzoli para aproximarse al de Alvise Vivarini y Carlo Crivelli, como en la *Coronación de la Virgen, con santos* (1466; Museo Vaticano, Roma) y en la *Virgen y el Niño entronizados* (1482; Pinacoteca Nazionale, Bolonia). Su colorido se hizo más brillante, su diseño más marcado y utilizó mayor variedad de gestos expresivos. Hacia fines del siglo XV, en *La Natividad* (1492; tabla central de un políptico, Pinacoteca Comunale, Foligno), el heroísmo aparece unido a un manejo seguro de la perspectiva y de los detalles naturales claramente distribuidos en el espacio. El empleo expresivo de los ropajes contrasta el vigor de San José con la piadosa suavidad de la Virgen adorando al Niño. El estilo de Niccolò fue popular en las Marcas, donde trabajó a partir de c. 1466. Vasari alaba su obra por su naturalidad y dice que «todas sus cabezas eran retratos y parecían vivas».

Nicholas de Verdun
fl. 1181-c. 1205

Nicholas de Verdun no es el artista medieval más antiguo que pueda identificarse históricamente, ya sea por obras firmadas que hayan llegado hasta nosotros, ya por documentos, pero sí es el primero cuya evolución como personalidad artística puede seguirse desde las obras iniciales, pasando por las de su madurez, hasta llegar a las de la última etapa de su vida.
Su primera obra que conocemos es el gran púlpito esmaltado que hizo para Klosterneuburg, cerca de Viena, firmado por él y terminado en 1181. Un añadido posterior a la inscripción deja constancia de que tras un incendio acaecido en 1330, el púlpito fue reconstruido en 1331, habiéndosele agregado seis escenas de figuras esmaltadas, escenas pintadas en la parte posterior para formar el actual retablo del altar.
El púlpito de Nicholas, que originalmente formaba parte de la cancela del coro de la iglesia, estaba decorado con cuarenta y cinco grandes tablas esmaltadas talladas en hueco. Éstas estaban dispuestas en tres bandas horizontales con escenas de la vida de Cristo

en el centro; por encima y por debajo de cada escena hay prefiguraciones del Antiguo Testamento anteriores y posteriores a la Ley de Moisés. Cada escena está rodeada de textos y dispuesta bajo un triple arco apoyado sobre pares de columnas, con ángeles de medio cuerpo en las enjutas. Aunque es evidente que el conjunto es obra de una sola mano, es posible advertir en él una evolución que, partiendo de un estilo más blando y estático, con la escena dispuesta en paralelo a la superficie en las escenas iniciales de la hoja izquierda del retablo, llega a otras dibujadas y compuestas de una manera mucho más vívida en el centro y en el ala derecha, por ejemplo, el sacrificio de Isaac, con marcadas diagonales en la composición, uso profuso de líneas acumuladas de pliegues y cabezas expresivas. Después del púlpito, en el que se aprecia mayor dinamismo, Nicholas trabajó, sin duda, en el sagrario de los Tres Reyes de Colonia, aunque su presencia allí no está registrada en documentos. Las grandes figuras recubiertas de hoja de plata de los profetas y de los apóstoles son traducciones perfectas del estilo expresivo de la última etapa de Klosterneuburg a una vigorosa presencia tridimensional. Una obra tardía, documentada por inscripciones, es el sagrario de Nuestra Señora, en Tournai, acabado en 1205. Aunque ha sido muy castigado y deformado por posteriores restauraciones, se conserva lo suficente como para poder apreciar el estilo de la última época de Nicholas, mucho menos clásico en las proporciones, más fluido en las formas, más plano y lineal, pero de una intensidad casi visionaria.



Ben Nicholson: *Noviembre 11, 1947 (Ratonera);* óleo y lápiz sobre tela montada sobre madera; 46 × 58 cm.; 1947. Colección del British Council.

Nicholson, Ben 1894-

Ben Nicholson, el artista que más ha contribuido a introducir y cultivar el arte no figurativo en Inglaterra, era hijo del pintor William Nicholson. Estudió durante un breve período en la Slade School of Fine Art (1910-11), pero fue autodidacta en muchos aspectos. Muy poco es lo que se conserva de su obra inicial. Después de la guerra, estimulado por la pintura italiana primitiva y también por Cézanne y el cubismo, Nicholson empezó a examinar metódicamente —sin preconcepción alguna sobre el aspecto que debía tener un cuadro— las formas de representar su percepción del espacio y de la luz. Esto lo aproximó a la abstracción en 1924. Durante la década de 1920, en que vivió fundamentalmente en Cumberland, pintó paisajes simplificados, minuciosamente construidos, y bodegones, que cobraron mayor conceptualidad después de su descubrimiento del pintor primitivo de Cornualles Alfred Wallis en 1928.

Entre 1931 y 1939 Nicholson vivió en Hampstead, formando parte de un grupo de artistas de vanguardia que se dedicaron con todo entusiasmo a establecer vínculos con París. Con Barbara Hepworth, su segunda esposa, Nicholson visitó los estudios de muchos artistas en París; le sirvió de mucho conocer a Picasso y a Braque, y entre los pintores no figurativos, a Piet Mondrian. Los artistas surrealistas más abstractos, como Miró, contribuyeron a que surgiera en su arte toda una nueva gama de formas cursivas. Una serie de cuadros de 1932 alude a Francia y al interés de Nicholson por el cubismo y manifiesta su humor visual y su sentido de lo enigmático en su expresión más elevada. De esto pasó Nicholson rápidamente a sus primeros relieves abstractos (1933) y a sus primeras pinturas totalmente blancas (1934). Su introducción de los colores primarios, que ocurrió poco después, puede considerarse como un tributo a Mondrian; pero su percepción de las relaciones tonales y su gusto por los colores amortiguados, que Nicholson heredó de la generación de su padre, estaban muy enraizados en él, y jamás sucumbió a las austeridades extremas del arte de Mondrian.

Nicholson fue miembro del grupo de artistas no figurativos parisinos denominado *Abstraction-Création* entre 1933 y 1935. Expuso junto con el grupo de vanguardia *Unit One* en Londres en 1934, y en 1935 dirigió la *Seven and Five Society* (de la cual había sido miembro desde 1924, llegando a presidente en 1926) para exponer solamente obras no figurativas. En 1937 fue coeditor de la revista *Circle*, que sirvió como manifiesto del grupo abstracto en Inglaterra.

En 1939, Nicholson y Hepworth se

establecieron en Cornualles. El hecho de vivir en el campo por primera vez desde la década de 1920 le hizo volver a los temas figurativos e incluso en sus abstracciones, los colores se acercaron más a la naturaleza. El vigor subyacente que había cobrado su obra durante la década de 1930 hizo posible que soportara este relativo aislamiento. Cuando hacia 1950 se reanudó en Inglaterra la investigación en el terreno de la abstracción, la experiencia de Nicholson fue de un valor incalculable para los artistas más jóvenes, a los que proporcionó el ejemplo del que él mismo había carecido después de la Primera Guerra Mundial.
Nicholson ganó varios premios internacionales durante la década de 1950 y celebró importantes exposiciones retrospectivas en los Estados Unidos (1952-3), en Europa (1955) y en la Tate Gallery (1955 y 1969). Las abstracciones líricas que hizo durante la mencionada década figuran entre los logros más impresionantes de su carrera. Después de su tercer matrimonio, Nicholson vivió en Suiza entre 1958 y 1972. Desde entonces ha vivido en Cambridge y en Hampstead, y ha seguido pintando y exponiendo habitualmente.



William Nicholson: *La colina sobre Harlech;* óleo sobre tela; 53 × 59 cm.; c. 1917. Tate Gallery.

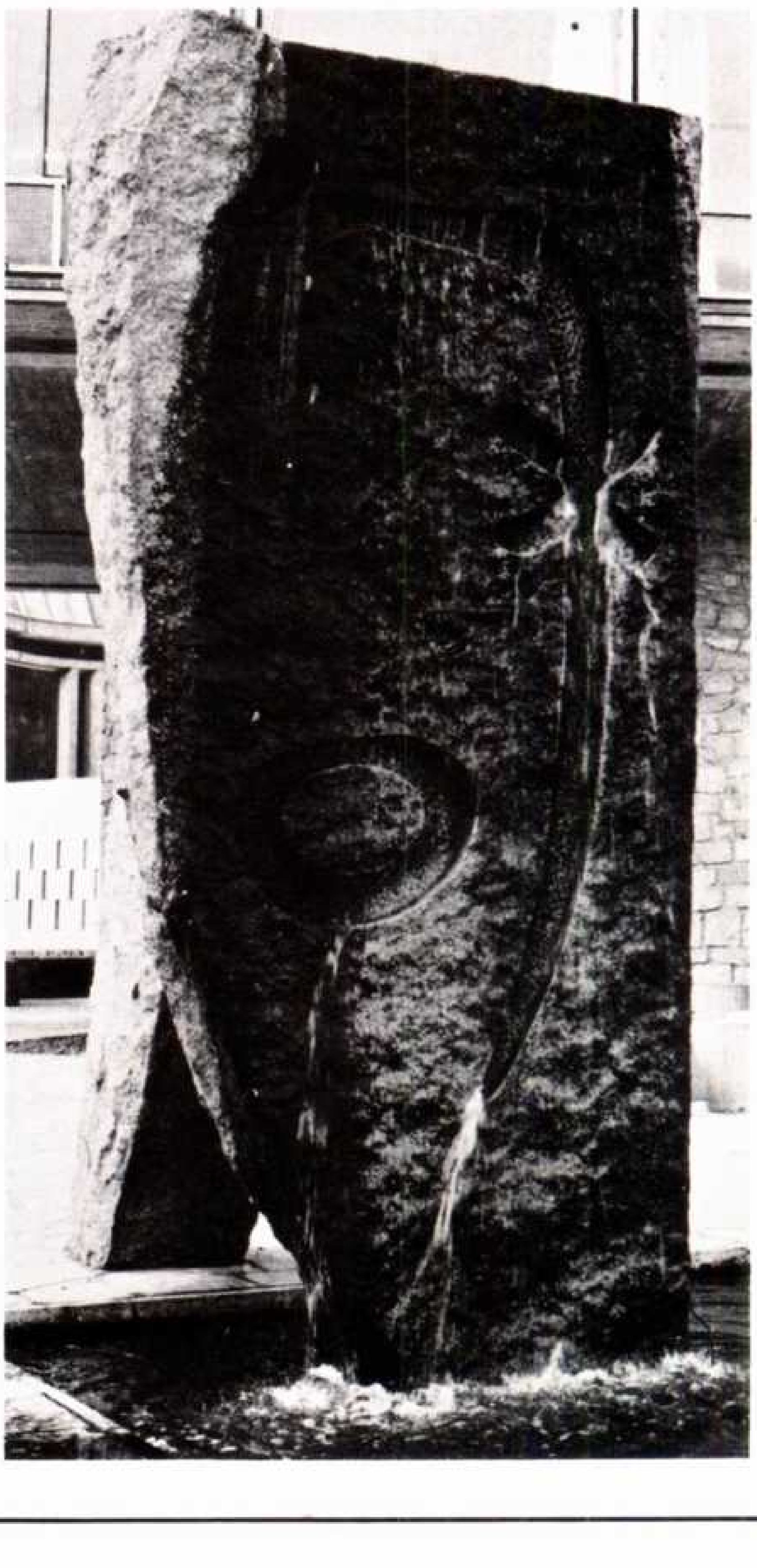
Nicholson, William 1872-1949

El artista inglés William Newzam Prior Nicholson fue un pintor de retratos, bodegones y paisajes al óleo; también trabajó como artista gráfico y como escenógrafo. Nacido en Newark-upon-Trent, estudió en la Bushey School of Art con Hubert von Herkomer, y en París en la Académie Julian (1889-90). En 1893 se casó con Mabel Pryde, hermana del pintor James Pryde. Colaboró con James Pryde utilizando el seudónimo de J. y W. Beggarstaff, en una serie revolucionaria de diseños para carteles. A éstos debe fundamentalmente su fama, pero su obra posterior incluye muchos otros cuadros al óleo. Visitó los Estados Unidos, la India y Sudáfrica y también viajó mucho por Europa. En 1936 recibió un título honorífico.

Ni Tsan 1301-74

El pintor chino Ni Tsan fue hijo de una acaudalada familia de comerciantes. Pronto puso de manifiesto sus gustos refinados en sus colecciones de pinturas y libros. Era un hombre escrupuloso que, según se dice, tenía obsesión por la limpieza. Cuando joven, fue amigo de Huang Kung-wang, en Chiangnan, pero cuando empezaron los problemas en esa región repartió sus propiedades entre su familia e inició una vida deambulante junto con su esposa. Ni Tsan fue un pintor limitado de paisajes, de lagos y bambú, con un estilo que nos puede parecer extrañamente obsesivo y ascético. Construyó sus paisajes a partir de estribaciones y espacios de agua interconectados, creando un cuadro quieto, desierto, en el cual jamás penetra el ser humano, aunque a menudo aparece un pabellón vacío. Estas composiciones reiterativas, pintadas con tinta pálida y seca y pinceladas escasas,

Isamu Noguchi: *Signo de paz,* grabado sobre la fuente del jardín japonés, UNESCO, París; 1962.



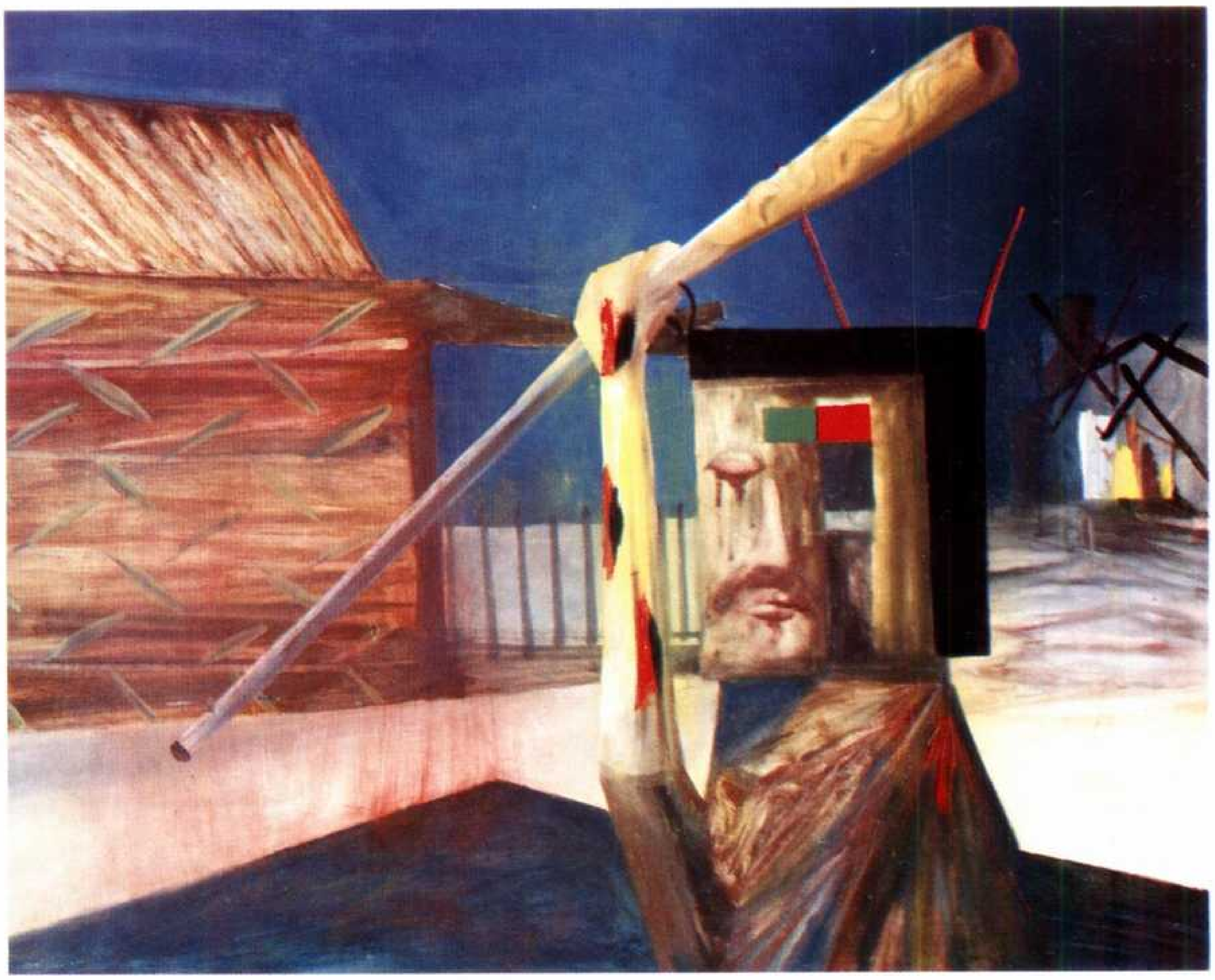
han fascinado a muchos pintores. Sin embargo, ninguno de sus seguidores ha logrado hacer suya la cualidad especial de la obra de Ni Tsan, de la cual quedan pocos ejemplos. El hermoso ejemplar que figura en la colección de C. C. Wang, Nueva York (*Árboles en el valle del río de Yu-chan*, 1371), es característico de su estilo tan personal.

Noguchi, Isamu 1904-

Isamu Noguchi es un escultor norteamericano nacido en Los Ángeles, de antecesores japoneses y americanos. Pasó doce años en el Japón (1906-18) antes de regresar a los Estados Unidos, para acabar de cursar sus estudios en Indiana. Después de dos años de estudiar medicina en la Universidad de Columbia, estudió escultura en la Escuela de Arte de Leonardo da Vinci y en la East Side Art School, ambas en Nueva York (1924-6). Viajó a París con una beca Guggenheim y estuvo allí entre 1927 y 1929 en el estudio de Brâncuşi. Entre 1929 y 1939 regresó a los Estados Unidos y luego viajó a China, Japón, Inglaterra y México, estudiando dibujo a pincel (con Chi Pai-shi en Pekín) y cerámica (con Uno Junnatsu en Kyoto). La preocupación fundamental de Noguchi es integrar la escultura con el hombre y su medio. Esto le llevó a diseñar escenografías para ballet y para teatro, empezando en 1935 una colaboración con Martha Graham, cuyo fruto fueron más de veinte escenarios. También diseñó patios de juegos, jardines y fuentes. Hay obras suyas en el Metropolitan y en el Whitney Museum, así como en el Museum of Modern Art de Nueva York; también en la Art Gallery de Ontario, Toronto, en la UNESCO, en París, en el museo de Israel, en Jerusalén, y también en muchas otras colecciones tanto públicas como privadas.

Nolan, Sidney 1919-

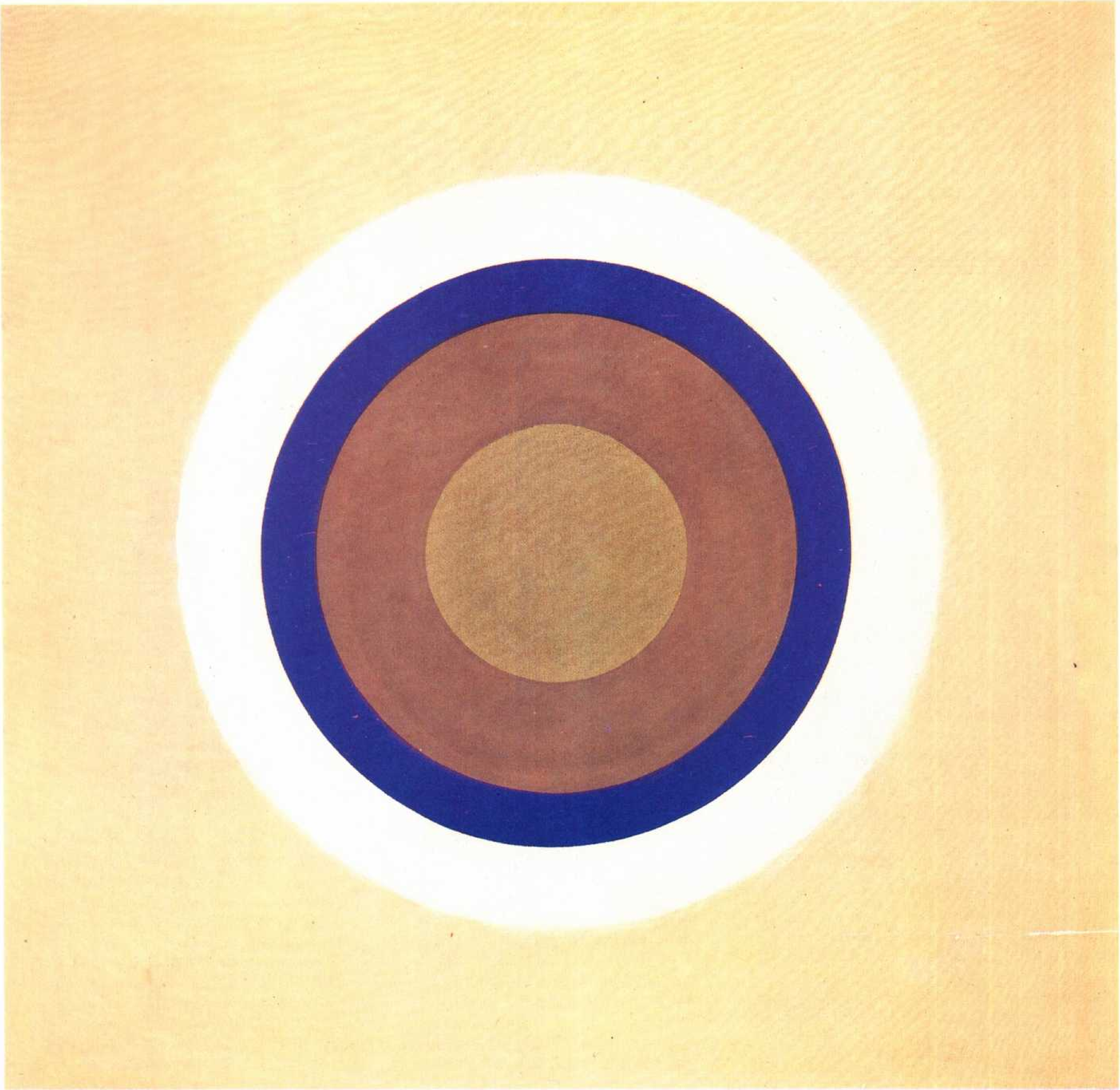
El pintor australiano Sidney Robert Nolan nació en Melbourne, y allí hizo también sus estudios de arte (c. 1934-6). Se dedicó por completo a la pintura c. 1938. Su primer período fue abstracto, pero luego se decidió por el arte representativo a comienzos de la década de 1940. Sirvió en el ejército australiano entre 1942 y 1945, y visitó Europa por primera vez en 1951, el año de su primera exposición en Londres (Redfern Gallery). Llegó a ser muy conocido por las dos series de pinturas, inspiradas en la carrera del forajido australiano de fines del siglo XIX Ned Kelly. La primera serie (1945-7) la pintó en Melbourne; la segunda (1954-5), en Europa, con unas cuantas telas adicionales que corresponden a 1956-7 (por ejemplo, *Glenrowan*, 1956-7; Tate Gallery, Londres). Los cuadros de Ned Kelly, sus mejores obras hasta el momento, se caracterizan por una vigorosa sensación de la atmósfera que interactúa con un agudo empleo de las formas abstractas o casi abstractas. Nolan es un buen paisajista, con un acendrado sentimiento del carácter tórrido y vacío de la escena australiana.



Sidney Nolan: *Glenrowan*, de las pinturas adicionales para la segunda serie de Ned Kelly, acrílico sobre tablero; 91 × 112 cm.; 1956-7. Tate Gallery, Londres.

Noland, Kenneth 1924-

Kenneth Noland es uno de los pintores minimalistas norteamericanos más conocidos. Trabaja dentro de una gama de estilos correspondientes a la década de 1960 y denominados en conjunto «abstracción pospictórica» según el término acuñado por Clement Greenberg. Su propósito es meramente óptico, y en la práctica se evita toda forma de dibujo, línea, valor o profundidad, quedando así reducida la pintura a un «tinte» sobre la superficie de la tela. Nacido en Asheville, Carolina del Norte, Noland estudió en 1946 en el Black Mountain College de Carolina del Norte. En 1948 y 1949 trabajó con Ossip Zadkine en París, y a comienzos de la década de 1950 conoció a Morris Louis en Washington. En 1953, Clement Greenberg introdujo a ambos artistas en la obra de Helen Frankenthaler, cuya técnica de manchar empapando (*soak-stain*), utilizando aguadas diluidas de pintura, causó en ellos una profunda impresión. Louis y Noland trabajaron en estrecha colaboración durante lo que quedaba de la década, empleando pinturas acrílicas diluidas y colores brillantes en formas líricas fluidas sobre telas sin imprimar y sin dimensiones determinadas. La preocupación de Noland por la relación entre la imagen y el borde que la delimita le apartó en 1958 de la libertad de Louis, acercándolo a una serie de estudios sobre anillos concéntricos u ojos



de buey, empleando peregrinas combinaciones de colores. A partir de 1962, al igual que Frank Stella, fue pionero de las telas «modeladas», comenzando con una serie de rombos o cheurrones simétricos. En estos cuadros, los bordes de las telas cobran una importancia estructural. En 1964 Noland ocupó la mitad del pabellón norteamericano en la Bienal de Venecia, y en 1965 se expuso su obra en la Washington Gallery of Modern Art. El mismo año realizó una exposición importante en el museo Judío de Nueva York. Siempre se ha mantenido entre los pintores norteamericanos más conocidos en el ámbito internacional. Sus telas «modeladas» son de una gran irregularidad y asimetría, resultando en estructuras cada vez más complejas de gran control e integridad.

Kenneth Noland: *Regalo*, acrílico sobre tela; 183 × 183 cm.; 1961-2. Tate Gallery, Londres.

Nolde, Emil 1867-1956

Este pintor, que en realidad se llamaba Emil Hansen, tomó el nombre de su lugar de nacimiento, en Schleswig, norte de Alemania. En un principio trabajó como aprendiz en madera con un artesano fabricante de muebles. Después de estudiar en Munich, Karlsruhe y París, dio en un estilo impresionista de pintura que mantuvo hasta 1904, cuando su obra empezó a reflejar los brillantes colores planos y la pincelada espontánea de Gauguin y Van Gogh. Esto atrajo sobre él la atención del grupo *Brücke*, al que se unió

en 1906, tomando contacto con el interés de éste por el arte primitivo, influencia que se refleja en sus grabados en madera.
Después de 1908, en sus cuadros de figura se combinan las zonas simplificadas de color fuerte de sus colegas de *Brücke* con la intensidad de Ensor, a quien visitó en 1911. Esta influencia es evidente en sus máscaras y pinturas religiosas posteriores a 1909 (por ejemplo, *La última cena*, 1909; Stiftung Seebüll Ada und Nolde, Seebüll), una de las cuales fue rechazada por la Secesión de Berlín en 1910, provocando el ataque de Nolde contra esta asociación y la fundación de la Nueva Secesión. En 1912 participó en la segunda exposición del *Blaue Reiter*, en Munich, y en la exposición de Sonderbund, en Colonia.
Las controversias suscitadas por su obra alentaron su tendencia al aislamiento, pero no se desvaneció su interés por el arte primitivo. Tras una prolongada visita a Asia y a los Mares del Sur en 1913 y 1914, regresó al norte de Alemania, estableciéndose finalmente en Seebüll en 1926. Sus últimas obras a acuarela, especialmente los «cuadros sin pintar» ejecutados después de 1941, cuando los nazis le prohibieron que pintara, son notables por sus colores luminosos, que flotan suavemente (Stiftund Seebüll Ada und Emil Nolde, Seebüll).

Nötke, Bernt c. 1440-1509

Bernt Nötke fue un escultor y pintor alemán. Nació en Lassan, Pomerania (Polonia), y fue el mayor escultor de su época en la zona del Báltico. Vivió gran parte de su vida en Lübeck, donde pueden verse la mayoría de sus obras en el St. Annen-Museum. En 1467 se le eximió, según consta en los documentos, de los reglamentos del gremio, lo cual indica la elevada jerarquía de que disfrutaba entre los artistas alemanes de la época.
En 1477 talló una magnífica cruz en madera policromada para la catedral de Lübeck.
Nötke no sólo trabajó en Alemania, sino que fue uno de los varios artistas de Lübeck que fueron a Escandinavia, donde se conservan algunas de sus obras principales. Para la catedral de Aarhus, Dinamarca, produjo el tríptico del altar entre 1478 y 1482. No se conoce con certeza la autoría precisa de las diferentes partes de la obra, pero es probable que Nötke realizara las pinturas y sus ayudantes las esculturas.
En 1483 pintó el tríptico para el altar mayor de la catedral de Reval, Suecia; y luego, en 1484, viajó a Estocolmo, donde permaneció durante la mayor parte de los trece años siguientes. Durante ese período talló en madera su obra más conocida, su gran estatua policromada de cuatro metros de altura de *San Jorge y el dragón* para la iglesia de San Nicolás, en Estocolmo. Fue una obra importante que le encargó el canciller sueco para conmemorar la victoria sobre los daneses en el día de San Jorge, en 1471.
Estilísticamente, se han atribuido a Nötke y a su discípulo Henning von der Heide otras obras, entre las cuales se cuenta el *San Juan Evangelista* de la catedral de Roskilde, Dinamarca. Sin embargo, c. 1500 se encontraba de regreso en Lübeck. Produjo entonces su gran pintura sobre tabla, la única que se le atribuye sobre bases sólidas, titulada *La misa de San Gregorio*, para la Marienkirche (que fue destruida en 1942). Aproximadamente en 1508 empezó su última obra conocida, la losa de bronce tallada para la tumba de Herman Hutterock, también en la Marienkirche.
En una época en que otros artistas habían caído en la representación de detalles triviales tan característicos del alto estilo gótico, Nötke no perdió de vista en ningún momento el contenido espiritual subyacente del tema de sus obras. En ellas despliega también una elegancia fácil y una obsesión por el realismo que se muestra incluso en su utilización de los materiales. Estas cualidades llaman la atención, sobre todo en *San Jorge y el dragón*. El cuadro tiene un aspecto general encrespado, propio del gótico, pero a través de él surgen la santidad de San Jorge y el carácter demoníaco del dragón. En su búsqueda de realismo, Nötke puso al caballo del santo crines auténticas, mientras que el dragón luce cuernos de alce. En la *Misa de San Gregorio* se pone de manifiesto la misma maestría. En el cuadro se advierte su conciencia del significado realista de la escena, a la que asisten varios rostros retratados con gran realismo. Por detrás de ellos se ve un paisaje escarpado. Los colores de Nötke, aunque fuertes, fueron aplicados con moderación.

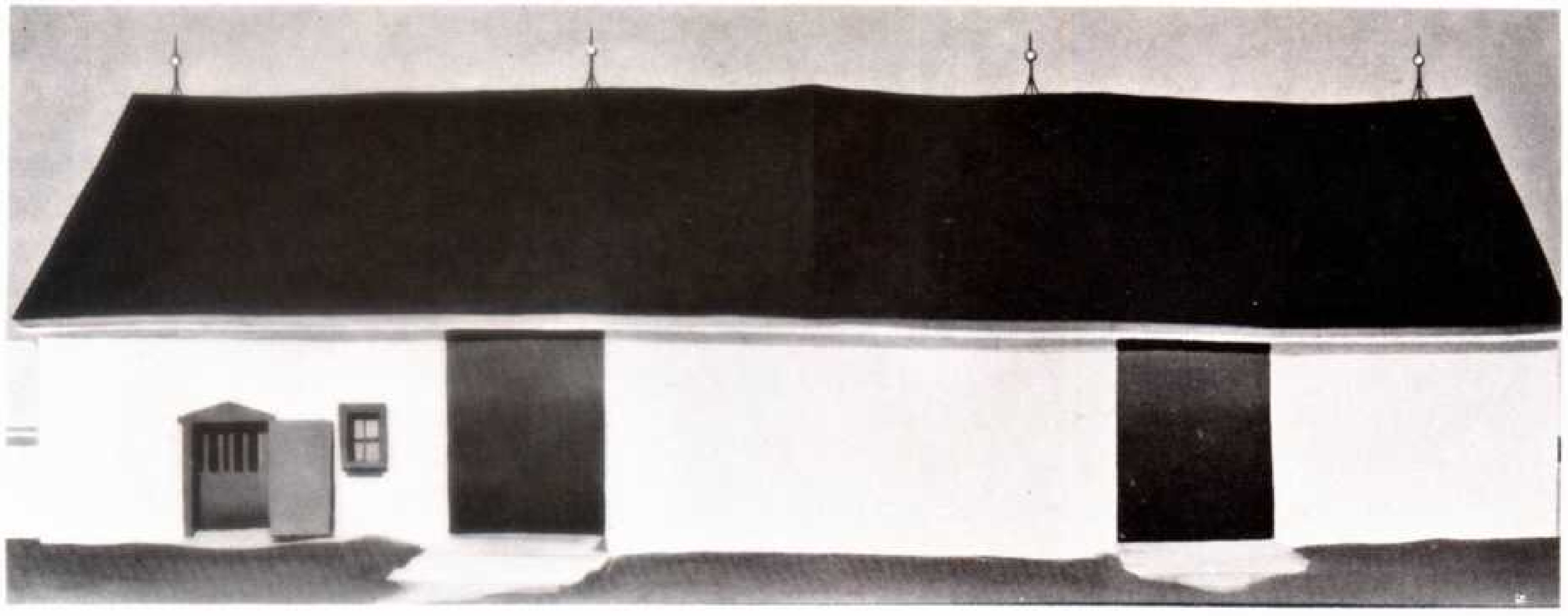
O

Oderisi da Gubbio 1240-99

El pintor italiano Oderisi da Gubbio fue mencionado por Dante como un pintor cuya fama descansaba en su habilidad como iluminador.
En la famosa comparación de Dante de cómo Giotto estaba entonces mejor considerado que Cimabue, el poeta dijo que a su vez Oderisi había sido eclipsado por Franco Bolognese. Nadie ha logrado identificar con certeza ninguna de sus obras, pero se encuentran en Módena (un Gradual se encuentra en la Biblioteca Este; R.1.6.) y en Turín (el *Informatium de Justiniano*, Biblioteca Nazionale; E.1.8.).
La comparación de Dante es elocuente, por cuanto la escuela boloñesa de iluminación y los manuscritos mencionados muestran un clasicismo en desarrollo; puede establecerse un paralelo entre esto y el arte de Giotto, cuyo estilo encontró rápida aceptación en Bolonia en el siglo XIV.

O'Keeffe, Georgia 1887-

La pintora norteamericana Georgia O'Keeffe nació en Wisconsin. A partir de 1949 vivió en Abiquiu, Nuevo México. Aspectos característicos de su obra son la ambivalencia de sus imágenes y el amplio alcance de su lenguaje artístico, que va desde la abstracción a la representación, pero conservando siempre un claro origen en la naturaleza. O'Keeffe estudió en el Art Institute of Chicago (1905-6) y en la Art Students League, Nueva York (1907-8). Trabajó durante cuatro años como artista comercial antes de volver a la pintura. Durante este período encontró inspiración en las ideas de Arthur Dow, con quien estudió más tarde en la Universidad de Columbia (1914-15). Entre 1912 y 1918 se dedicó a la enseñanza del arte. En 1915, O'Keeffe realizó sus primeras obras realmente originales, que mostró a Alfred Stieglitz, quien organizó una exposición individual de la artista en 1917 en la galería 291. En 1918, O'Keeffe abandonó la enseñanza y se trasladó a Nueva York. Hasta 1914, año en que se casó





Georgia O'Keefe: *Granero canadiense blanco n.º 2;* óleo sobre tela; 30 × 67 cm.; 1932. Metropolitan Museum, Nueva York.

Claes Oldenburg: *Propuesta de monumento para el Támesis, Thames Ball;* crayones, acuarela sobre cartón; 9 × 4 cm.; 1967. Colección privada.



Jules Olitski: *Humo denso;* acrílico sobre tela; 424 × 235 cm.; 1966. Colección del First National Bank, Seattle.

con Stieglitz, los dibujos y cuadros de la pintora, a la acuarela y al óleo, fueron predominantemente abstractos. Obras tales como *Música azul y verde* (1919; Art Institute of Chicago) se caracterizan por su forma, poder expresivo y gama cromática peculiares. Es posible que O'Keeffe sea conocida, sobre todo, por sus vistas amplias y próximas de flores, como *Lirio negro* (1926; Metropolitan Museum, Nueva York) con sus connotaciones sexuales —jamás pintó la figura humana como tal—. A partir de la década de 1920 pintó a menudo en series, por ejemplo las seis versiones de *Jack-in-a-pulpit* (1930). En 1929 visitó Nuevo México por primera vez y a partir de entonces repitió la visita todos los años, hasta que en 1945, un año antes de la muerte de Stieglitz, compró una casa en Abiquiu.

Durante las décadas de 1930 y 1940 agregó nuevas imágenes a su repertorio: huesos de animales, el paisaje de Nuevo México, su casa de adobe. Algunos de sus cuadros de huesos trasuntan una sensación surrealista. Por ejemplo, en *Desde la lejana cercanía* (1937; Metropolitan Museum, Nueva York) un cráneo aparece suspendido sobre un paisaje desierto. En 1953 visitó Europa por primera vez y empezó una época de intensos viajes. La experiencia de volar la llevó a introducir otras imágenes nuevas: rascacielos con nubes, vistas de la tierra desde arriba. O'Keeffe ha ganado numerosos premios y ha expuesto a menudo en los Estados Unidos. En 1970 se celebró una exposición retrospectiva de su obra en el Whitney Museum of American Art, Nueva York. En 1976 publicó su autobiografía.

Okyo, Maruyama 1733-95

El pintor japonés Maruyama Okyo fue el fundador de la Escuela *maruyama* y ejerció una de las influencias más fuertes sobre la pintura japonesa. Su síntesis original de la pincelada propia de su país con elementos chinos y occidentales creó un estilo que llegó a predominar sobre los demás y que formó la base para el moderno estilo *nihongà*.

Nació en el seno de una familia de campesinos, cerca de Kameoka, no lejos de Kyoto. El lugar de su nacimiento tuvo una importancia decisiva para su obra. Durante toda su vida conservó un sentimiento de afecto por los suaves paisajes campestres de su región natal, por los más espectaculares de las gargantas del Hozu, por donde pasaría camino de Kyoto, y por los campesinos y los pobladores de Kyoto, entre los cuales vivió en su adolescencia cuando trabajaba en la industria del juguete.

Puede decirse que Okyo recibió una educación escasa en una época en la cual la erudición gozaba



Isaac Oliver *el Viejo: Frances Howard, condesa de Somerset y Essex;* acuarela sobre pergamino; 13 cm. de diámetro; c. 1595. Victoria and Albert Museum, Londres.

de un prestigio cada vez mayor, y su caligrafía no llegó a ser más que aceptable. En consecuencia, su genio fue puramente visual. Su pintura no tenía nada de petulancia, sólo la hacía gozosamente por el gusto de hacerla, y éstas fueron las características que transmitió a su escuela.
La innovación más importante de Okyo fue su insistencia en pintar del natural, de lo cual quedan ejemplos en sus detallados libros de bocetos de insectos conservados en el Museo Nacional de Tokyo. Esto fue, sobre todo, lo que insufló nueva vida al arte japonés. A partir de entonces se convirtió en el artista más celebrado de su época. Okyo fue el pionero y el revitalizador de una serie de estilos pictóricos que luego hicieron suyos sus seguidores. Entre ellos se pueden distinguir seis tipos: los biombos decorativos con influencias de la perspectiva y del sentido del espacio occidentales *(Los rápidos del Hozu,* colección Nishiyama, *Pinos nevados,* colección Mitsui); estudios del natural con pinceladas sueltas y relajadas exentos de idealismo *(Siete dichas y siete desdichas,* rollos manuales, Eman'in, Otsu), composiciones de tinta monocroma de extraordinario virtuosismo *(Biombos de dragones,* Museo Nacional de Tokio), y paisajes suaves y brumosos (biombos de *Primavera y verano,* Yamato Bunkakan, Nara). Entre los discípulos directos de Okyo figuran Matsumara Goshun, Nagasawa Rosetsu, Komai Genki, Watanbe Nagaku, Yamaguchi Soken y Mori Tessai.

Oldenburg, Claes 1929-

Claes Oldenburg es un escultor y ambientalista de origen sueco. Es hijo de un diplomático,y durante su infancia viajó intensamente. Después de graduarse en la Universidad de Yale y de trabajar como periodista estudió en el Art Institute de Chicago con Paul Weighardt (1952-4). Después de trasladarse a Nueva York trabajó durante algún tiempo como pintor. Junto a un grupo de artistas neoyorquinos,entre los cuales estaba Jim Dine, tomó parte en un nuevo tipo de arte participativo conocido como «happening». Más tarde se dedicó a pintar réplicas en yeso de alimentos *(Dos hamburguesas con queso y todo lo demás,* 1962; Museum of Modern Art, Nueva York). Su atención a los productos populares (entre ellos helados, pasteles, batidos, patatas asadas) constituyó un aspecto importante de la primera fase del «pop art».

Olitski, Jules 1922-

El pintor y escultor norteamericano Jules Olitski nació en Snovsk, Rusia. Estudió en Nueva York en la National Academy of Design, en el Beaux-Arts Institute y en la Universidad de Nueva York (1940-2), así como en la Escuela Zadkine de Escultura de París (1949), antes de dedicarse a la enseñanza de la pintura en el C. W. Post College y en el Bennington College hasta 1967. A comienzos de la década de 1960, Olitski hizo grandes cuadros de manchas abstractas. En 1965 comenzó sus características pinturas con aerosol en las cuales subrayó los contornos y coloreó la superficie con rasgos pintados a mano. Durante la década de 1970 su obra se basó en gruesas superficies de pintura gestual. A partir de 1968, año en que realizó sus primeras esculturas de acero pintado, Olitski ha trabajado en ambos medios con igual reconocimiento de la crítica. Representó a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1966.

Oliver, Isaac, *el Viejo*
fl. 1568-1617

El miniaturista inglés Isaac Oliver nació en Rouen,de padres hugonotes. Vivió en Londres a partir de 1568, y fue aprendiz de Nicholas Hilliard c. 1580. Aunque Hilliard influyó sobre él, Oliver demostró una marcada preferencia por los maestros flamencos y por los manieristas italianos, cuyas obras copió en Italia en 1596. En 1595 Oliver era ya un rival de Hilliard, y en 1604 fue designado iluminador de la reina

Ana de Dinamarca. A diferencia de la obra de Hilliard, las iluminaciones de Oliver suelen parecerse a una reducción de retratos de tamaño natural, y sus llamativas luces y sombras a la manera flamenca muestran un gusto por la composición en una escala ambiciosa.

Opicinus de Canistris

1296-c. 1350

El autor y dibujante italiano Opicinus de Canistris produjo una serie admirable de dibujos visionarios tras haber sufrido una crisis mental. Había nacido cerca de Pavía, y en un principio cursó estudios en un seminario religioso, pero la pobreza le obligó a trabajar como maestro y, a partir de 1315, como iluminador profesional de manuscritos; también estudió medicina. En 1329 fue designado para la cancillería papal de Avignon en reconocimiento de sus actividades como escritor político. La crisis que sufrió en 1334 le dejó como secuela una parálisis en la mano izquierda. Esto puso fin a su trabajo en la cancillería, pero pudo seguir dibujando, aunque él sostenía que sus cuadros no eran producto de ningún medio humano normal.
A decir verdad, se trata de obras (conservadas en dos manuscritos en el Vaticano) diferentes de cualquier otra manifestación del arte medieval. Aunque su estilo es típicamente lombardo y no tiene nada de notable, y aunque los dibujos están formados por rasgos convencionales derivados de la cartografía, de las ilustraciones médicas y de los esquemas, estos elementos se combinan para dar lugar a imágenes grotescas que son a la vez fantásticas y didácticas, y también de una personalidad desusada para un artista del Trecento.
La biografía de Opicinus la conocemos por una composición pictórica que consiste en cuarenta círculos concéntricos, uno por cada año de su vida, divididos en 365 segmentos. Sobre este «Calendario» inscribió Opicinus los acontecimientos importantes en el lugar indicado. El conjunto está rodeado por bustos de los Evangelistas y por cuatro autorretratos, cada uno de los cuales le representa a una edad diferente.
Muchos de los dibujos de este artista están basados en el mapa de Europa y reflejan las innovaciones de la época en materia de cartografía. Sin embargo, las masas de tierra y los mares están transformados, con la ayuda de algunas líneas extras, en figuras humanas deformes. Numerosas inscripciones explican el simbolismo de estas imágenes.
En otros dibujos emplea motivos cristianos familiares —la Crucifixión, la Virgen y el Niño—, pero la escala de las figuras varía enormemente, creando un efecto casi alucinante: cuerpos diminutos superpuestos a otros gigantescos, recordando las ilustraciones médicas de aquellos tiempos del feto en el claustro materno. En la obra de Opicinus hay un elemento sexual omnipresente, que, unido a sus antecedentes mentales, ha hecho que despertase el interés de los estudiosos del arte psicótico.

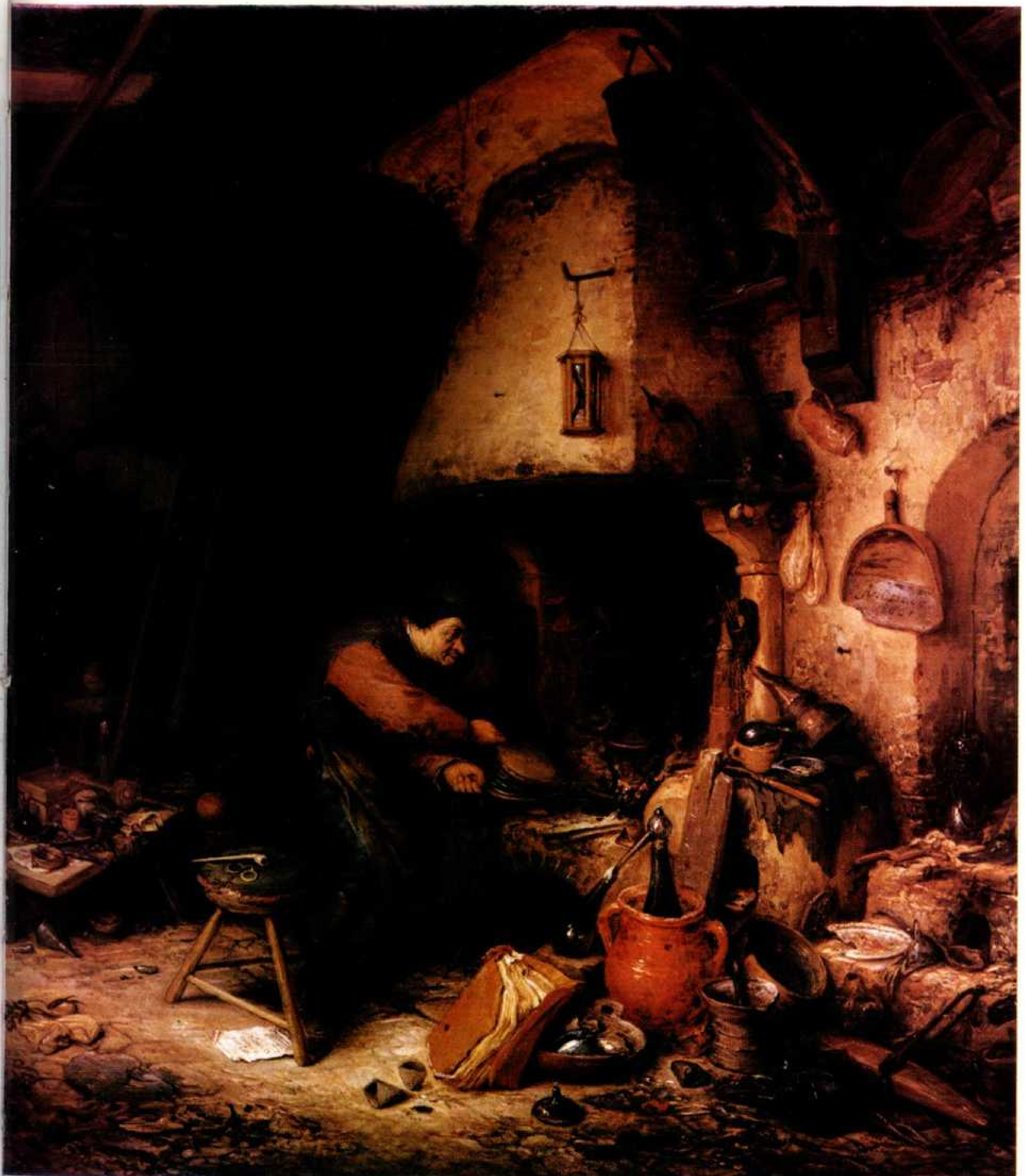
Orcagna 1308?-c. 68

Andrea di Cione, conocido como Orcagna, fue un pintor, escultor y arquitecto florentino. Su firma en el *Tabernáculo* (1359) de la iglesia de Orsanmichele, Florencia, de magnífica escultura, permite suponer que se consideraba ante todo pintor. Pero debido a la pérdida de muchos de sus frescos, como los de las iglesias florentinas de la Santa Croce y de Santa Maria Novella (de la cual quedan fragmentos), su fama en este sentido descansa únicamente en su retablo Strozzi (1357), firmado y fechado en la capilla Strozzi de Santa Maria Novella, Florencia. Nuestro conocimiento de su puesto de «capomaestro» tanto en Orsanmichele (en 1356) como en la catedral de Orvieto (1358-c. 62), así como de su asesoramiento en la catedral de Florencia (1366) significa que, paradójicamente, hay más muestras de su trabajo como escultor, arquitecto e incluso mosaiquista (en Orvieto) que como pintor.
Sin embargo, el retablo Strozzi basta para demostrar que Orcagna fue el pintor florentino más importante de su época. Esa obra no sólo hacía las veces de retablo de la capilla, sino que era además el centro de la decoración al fresco de las paredes en las cuales estaban representados *El Juicio Final, El cielo y el infierno,* pintados ambos por el hermano de Orcagna, Nardo di Cione.
El tema del Juicio Final, que también constituyó el tema de los frescos de Orcagna en la Santa Croce, puede considerarse característico de la época, y probablemente refleje la experiencia triste y desoladora de la peste de 1348.
Mientras que la primera mitad del siglo XIV está marcada por una humanidad y una ternura crecientes en la pintura de los temas sagrados en Toscana, el período de actividad de Orcagna asiste al reemplazo de esta tendencia por una insistencia en la relación sobrenatural, hierática, de Dios con el hombre, más propia del siglo anterior.
El cambio de actitud está representado por un cambio de estilo. La creación del espacio realista tridimensional, tan característico de Giotto y de sus seguidores, no es la preocupación principal de Orcagna. Éste contrapone, en cambio, la pintura realista de los cuerpos y de los ropajes y un espacio ambiguo, y pone de relieve la configuración superficial formada por adustas siluetas y por un terreno sin escorzamientos.
En el centro del retablo Strozzi está



Bernaert van Orley: *Retrato del Emperador Carlos V;* panel; 72 × 52 cm.; c. 1516. Museo de Bellas Artes, Budapest.

Adriaen van Ostade: *El alquimista;* óleo; tamaño real 34 × 45 cm.; 1661. National Gallery, Londres.



la figura de Cristo, el Juez, rodeado de serafines, con dos pares de santos a cada lado. El fondo dorado tiene columnas rudimentarias talladas que conectan el fondo de la escena («detrás» de las figuras) y las pechinas del marco («frente» a las figuras). El resultado es una tensión espacial sumamente compleja que sólo se resuelve claramente en la vigorosa figura de Cristo que, en contraste con las demás figuras del retablo, se ve en una *pose* frontal decidida y sin concesiones.
Además de Nardo di Cione, Orcagna tenía otro hermano, Jacopo, que también trabajó con él. El taller en el que trabajaban juntos los tres bajo la dirección de Orcagna fue el que ejerció mayor influencia en la Florencia de aquella época. Un cuarto hermano, llamado Matteo, participó con él en la supervisión de la decoración con mosaicos de la fachada de la catedral de Orvieto.

Ordóñez, Bartolomé fl. 1517-20

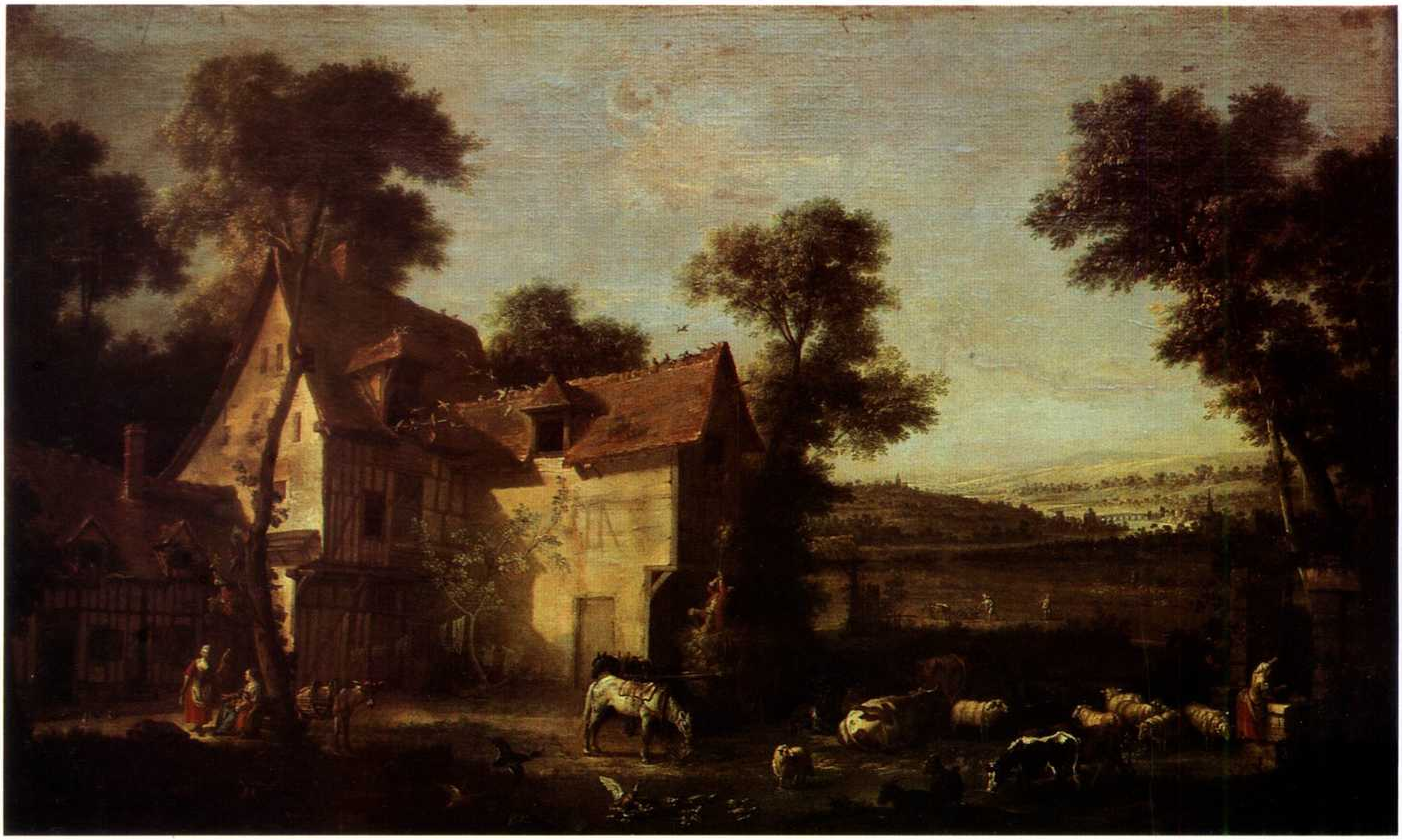
El escultor español Bartolomé Ordóñez nació en Burgos. Fue el primero de los artistas a quienes se llamó «Las cuatro águilas» de la escultura renacentista española. El primer documento en que se le menciona es de Nápoles en 1517 (donde trabajó en el altar Carraciolo de San Giovanni a Carbonara). Estaba en Barcelona en 1518 (donde trabajó en el trascoro —la parte central del tabique del coro—, en la catedral). Durante su estancia en Barcelona, en 1519, Carlos V le encargó las tumbas de Felipe el Hermoso y Juana la Loca (Capilla Real, Granada) y del cardenal Cisneros (iglesia Magistral, Alcalá de Henares). Estas obras habían sido asignadas en un comienzo a Domenico Fancelli, que murió en 1519 y que podría haber sido el maestro de Ordóñez. A fin de llevar a cabo estos encargos, Ordóñez trasladó su taller a Carrara, donde murió en diciembre de 1520. Una de sus últimas obras fue la tumba del obispo Fonseca, en Coca (1520).

Orley, Bernaert van 1491/2-1542

El pintor flamenco Bernaert van Orley trabajó fundamentalmente en la corte de la regenta de los Países Bajos, Margarita de Austria, en Bruselas. A diferencia de muchos de sus contemporáneas flamencos, que simplemente incorporaron motivos italianos a la pintura, Van Orley tenía un conocimiento profundo de los principios del diseño del Alto Renacimiento italiano. El retablo de las Visiones de Job (1521; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) debe mucho a Rafael, cuyas composiciones conocía el artista a través de grabados y de los cartones originales para los tapices de la Sixtina, que por entonces se encontraban en los Países Bajos. El propio Van Orley realizó excelentes diseños para tapices y para vitrales. Sus retratos (por ejemplo el del *Dr. Zelle*, 1519; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) son más esquemáticos y menos caracterizados individualmente que los de su contemporáneo Gossaert.

Orozco, José 1883-1949

El pintor mural mexicano José Clemente Orozco fue uno de los tres muralistas más importantes de este país durante el siglo XX; los otros dos son Diego Rivera y Siqueiros. Había nacido en Ciudad Guzmán, Jalisco, y en un principio cursó estudios de agronomía (1895-9), pero entre 1908 y 1914 estudió esporádicamente arte en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México. Durante la revolución mexicana trabajó como caricaturista y propagandista político (1911-17). A partir de 1923 pintó en edificios públicos grandes murales cuyo contenido teórico está tomado de sus experiencias en la revolución mexicana y en la guerra civil (por ejemplo, *Prometeo*, 1950; Pomona College, Claremont, California). Durante el período comprendido entre 1930 y 1934 estuvo en los Estados Unidos y en Europa. En su obra, Orozco realiza una crítica encarnizada de las luchas fútiles en las cuales se sacrifica a las personas innecesariamente. Su empleo del color



es sobrio y austero, sus formas suelen ser atormentadas *(Hombre en llamas,* fresco, 1938-9; hospicio Cabañas, Guadalajara) y sus temas están tratados con una mezcla de comparación y de crítica social desprovista de sentimentalismo.

Ostade, Adriaen van 1610-84

Adriaen Jansz. van Ostade fue un pintor y aguafuertista holandés de Haarlem que se especializó en escenas de costumbres de las clases bajas. Es probable que fuera discípulo de Frans Hals aproximadamente por la época en que lo fue también Adriaen Brower, un pintor cuyos cuadros influyeron sobre su temática, su estilo y su contenido. Los cuadros pintados por Ostade a partir de la década de 1630 están pintados en tonalidades pardas amortiguadas con poco color local, y por lo general representan sórdidas escenas que tienen lugar en tabernas o en chozas con campesinos ebrios que bailan o alborotan. El tratamiento de los temas rezuma buen humor y está desprovisto de todo sentido satírico. Durante la década de 1640, la obra de Ostade adquirió contrastes cada vez más profundos de luz y de sombra y un sentido más acusado de la atmósfera. Después de c. 1650, sus campesinos perdieron en parte su aspecto de rufianes para cobrar mayor responsabilidad; se enriquecieron sus colores, se iluminaron las tonalidaes y se refinó su técnica. Esta pérdida de vulgaridad (a la que acompaña cierta pérdida de vitalidad) puede estar vinculada a los cambios que se produjeron en la clientela del artista, a su éxito financiero y a su matrimonio con una mujer perteneciente a una clase social superior a la suya.
Isaack van Ostade (1621-49) fue el hermano y discípulo de Adriaen. Sus primeros cuadros son similares a las escenas de las clases bajas de su hermano, pero más tarde se inclinó por el paisaje, especialmente por las escenas invernales de atmósfera gris argentada con muchas figuras.

Oudry, Jean-Baptiste 1686-1755

Jean-Baptiste Oudry fue un pintor francés de temas de caza y bodegones. Le inició en el arte su padre, y luego fue alumno de Michel Serre y especialmente de Nicolas de Largillière, continuando con la tradición de bodegones y pinturas de animales establecida ya por Desportes. El tipo y el estilo de estos cuadros proviene de los pintores de la escuela de Rubens, como Frans Snyders y Jan Fyt, o el holandés

Jean-Baptiste Oudry: *La granja;* óleo sobre tela; 130 × 212 cm.; 1750. Louvre, París.

Jan Weenix; pero el arte de Oudry es más decorativo y rococó en las formas y el color que el arte de Desportes, más apegado a la tierra. Fue miembro de la Académie en 1719. Comenzó como pintor de temas históricos y luego pintó retratos. Sus temas favoritos fueron los relacionados con la caza, y su mecenas principal fue Luis XV. Para el rey diseñó una celebrada serie de tapices de grandes dimensiones, *Las cacerías de Luis XV* (1733-46; cartones que se encuentran en Fontainebleau), que se ejecutaron en los talleres de Gobelinos.

Ouwater, Albert van
fl. c. 1445-c. 80

Albert van Ouwater fue un pintor holandés que al parecer trabajó fundamentalmente en Haarlem. Aparte de una referencia documental aislada del año 1467, debemos basarnos exclusivamente en el *Schilderboek* de Carel van Mander de 1604, para obtener información sobre él. En el mismo se afirma que Geertgentot Sint Jans fue su discípulo y que destacó en la pintura de paisajes. También describe la que es en

la actualidad su única obra identificada, *La resurrección de Lázaro*, que se encuentra en el Staatliche Museen, Berlín. Este cuadro permite ver una asociación muy estrecha con Bouts y un gran conocimiento del arte holandés del sur.
Desde el punto de vista iconográfico, *La resurrección de Lázaro* no tiene precedentes por cuanto presenta la escena en un interior, en lugar de hacerlo al aire libre como era costumbre. Ouwater fue la personalidad artística más importante de cuantas trabajaron en el norte de Holanda durante la primera mitad del siglo XV.
Y su importancia es doble por haber sido maestro de Geertgen.

Overbeck, Johann 1789-1869

Johann Friedrich Overbeck fue un pintor y dibujante alemán nacido en Lübeck. Estudió en la Academia de Viena (1806-9), pero prefirió frecuentar el círculo de artistas reunido en torno a Eberhard Wächter.
Su amistad con Franz Pforr desembocó en 1809 en la formación de la Cofradía de San Lucas (conocida también como los Nazarenos), uno de cuyos objetivos fue la revitalización del arte cristiano. Overbeck estuvo dedicado especialmente a este ideal que trató de realizar mediante la pintura de temas religiosos a la manera de Rafael y de Perugino (por ejemplo, *La entrada en Jerusalén*, 1809-24; anteriormente en la Marienkirche, Lübeck, destruida en 1924). Además de la dulzura de expresión lograda con esto, el uso estricto de colores locales y la insistencia en la línea y en el contorno, dan a esta obra la claridad y la falta de relieve propias de los frescos.
El traslado de Overbeck a Roma en 1810 le permitió estudiar los frescos pintados en el Vaticano por Pintoricchio y Rafael y acentuar de una manera acusada la influencia italiana sobre su obra. Reconoció esta influencia en su caudro *Italia y Alemania* (1811-23; Neue Pinakothek, Munich), que expresa no sólo su propia predilección por el arte italiano, sino también el anhelo constante por el Sur que reina en Alemania.
La muerte de Pforr, acaecida en 1812, precipitó un crisis espiritual en la vida de Overbeck que remontó convirtiéndose al catolicismo en 1813. Es probable que fuera Overbeck quien sugirió el tema religioso de *José en Egipto* para los frescos que se pintaron en la casa del cónsul de Prusia, Salomón Bartholdi, en Roma (1815-16; actualmente en la Nationalgalerie, Berlín Oriental). Su propia contribución a las decoraciones es notable por la forma en que consiguió crear un lenguaje personal basándose en los modelos italianos. El equilibrio que logró entre una expresión lírica de la naturaleza y una visión humana del hombre es genuinamente romántico en su espíritu.
Estas mismas cualidades destacan en la obra que realizó para los frescos del casino Massimo (1818-27; casino Massimo, Roma).
Es característico de Overbeck el despojar el tema, en este caso *La Jerusalén liberada* de Tasso, de dramatismo, subrayando los aspectos cristianos del mismo en lugar de poner el acento en el aspecto heroico. En 1829 pintó el enormemente convincente fresco titulado *El milagro de las rosas* (capilla Porciúncula, Santa Maria degli Angeli, Asís). En este cuadro, el fervor religioso se ve atemperado por una humanidad simple, cálida; pero sus obras posteriores, como *El triunfo de la religión en las artes* (1840; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) están viciadas de un catolicismo dogmático. Sus trazos se endurecieron y su color se volvió en muchos casos frío, con aspecto de esmalte. Overbeck llegó a ser apreciado en sus últimos años.

Ozenfant, Amédée 1886-1966

El pintor francés Amédée Ozenfant nació en Saint-Quentin. Editó la revista *L'Élan* (1915-17) y, junto con Charles-Édouard Jeanneret (que más tarde llegaría a ser conocido como Le Corbusier), *L'Esprit Nouveau* (1920-5) y *Aprés le Cubisme* (1919). En estas publicaciones expuso las ideas sobre el purismo concentradas en sus cuadros: la eliminación del elemento romántico del cubismo y el uso de principios arquitectónicos de quietud clásica en la composición. Sus diseños murales de las décadas de 1920 y 1930 culminaron en una enorme composición que llevaba por título *La vida* (1931-8; Musée National d'Art Moderne, París). Entre sus escritos teóricos figura *Art* (1928) y un diario personal del período 1931-4.

P

Pachecho, Francisco 1564-1654

El pintor, escritor y teórico español Francisco Pacheco nació en Sanlúcar de Barrameda. Estudió en Sevilla con Luis Fernández, y luego, durante un breve período, en Flandes.
Como pintor empleaba métodos muy esmerados, estando su estilo enraizado en el manierismo del siglo XVI y logrando sólo realizaciones mediocres. No obstante, tuvo la satisfacción de ser el maestro de Diego Velázquez, que se casó con su hija.
Los cuadros más importantes de Pacheco fueron los componentes de una serie de escenas mercedarias para la Calzada de la Merced, Sevilla (1601-11). También pintó muchas versiones de la *Inmaculada Concepción*. Tuvo mayor influencia como escritor que como pintor.
Sus teorías y preceptos iconográficos quedaron plasmados en su *Arte de la Pintura*, de 1649.

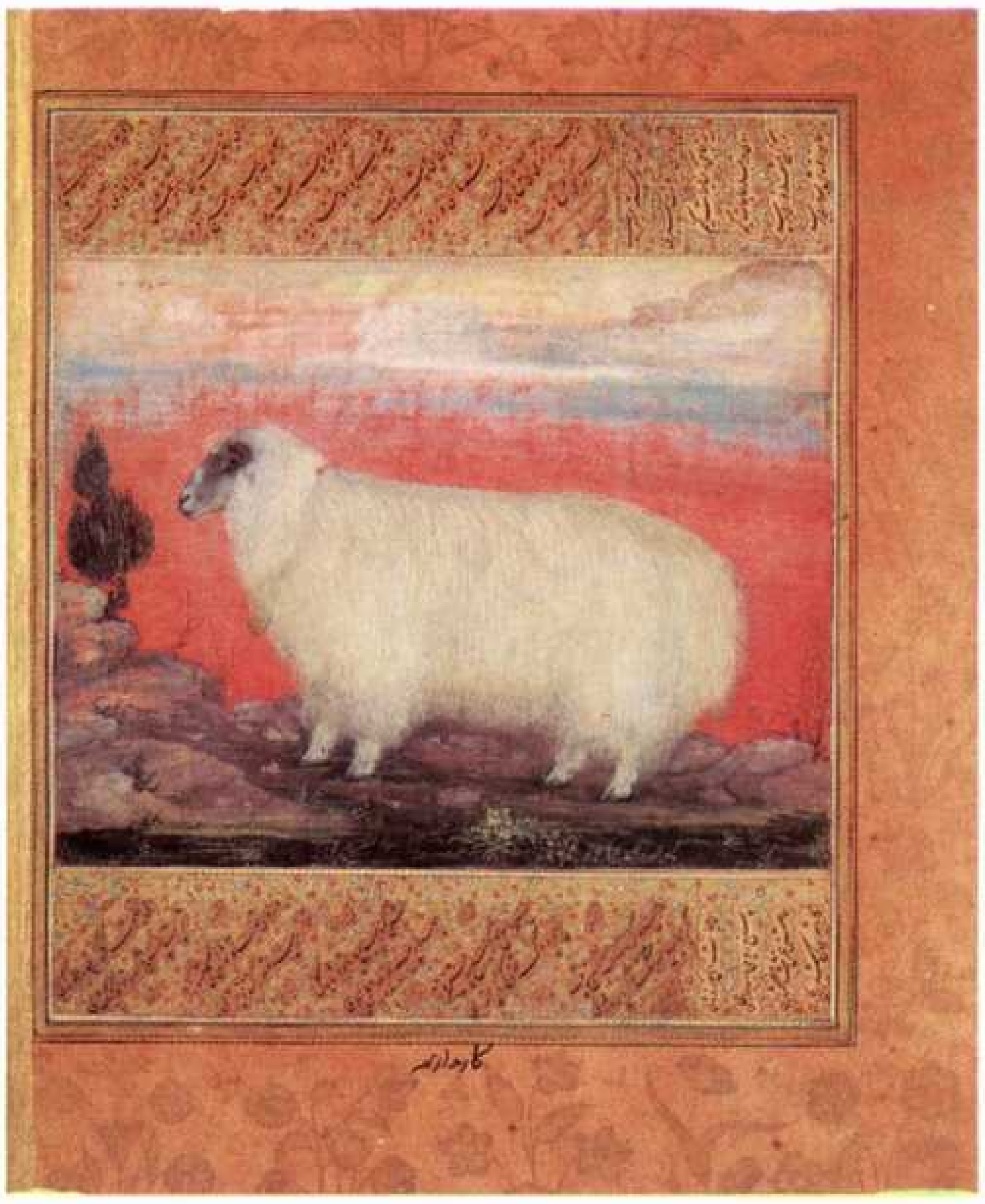
Pacher, Michael c. 1435-98

El mayor escultor y pintor del gótico tardío en Austria, Michael Pacher, aparece registrado como ciudadano de Brunico (Bruneck) en el Val Pusteria (Pustertal) desde 1467 hasta 1496. Más tarde trasladó su centro de actividad a Salzburgo. Se tienen noticias de un retablo, actualmente desaparecido, que estaba firmado y fechado en 1465, y el contrato para su realización en la antigua iglesia parroquial de Gríes (Gries) en las afueras de Bolzano (Bozen) lleva la fecha del 27 de mayo de 1471.
En él Pacher se comprometía a seguir el modelo de retablo de la iglesia parroquial de Bolzano (de Hans von Judenburg, 1422-3) y de acuerdo con ello, la composición tiene un carácter conservador.
El 13 de diciembre de 1471, Pacher firmó contrato para un retablo de grandes dimensiones para la iglesia de peregrinaje de St. Wolfgang, en el Salzkammergut, que firmó y fechó en 1481, y probablemente el trabajo en el Retablo de Gríes se prolongó hasta mucho después de 1471.
Aunque las pruebas documentales permiten suponer que el retablo para



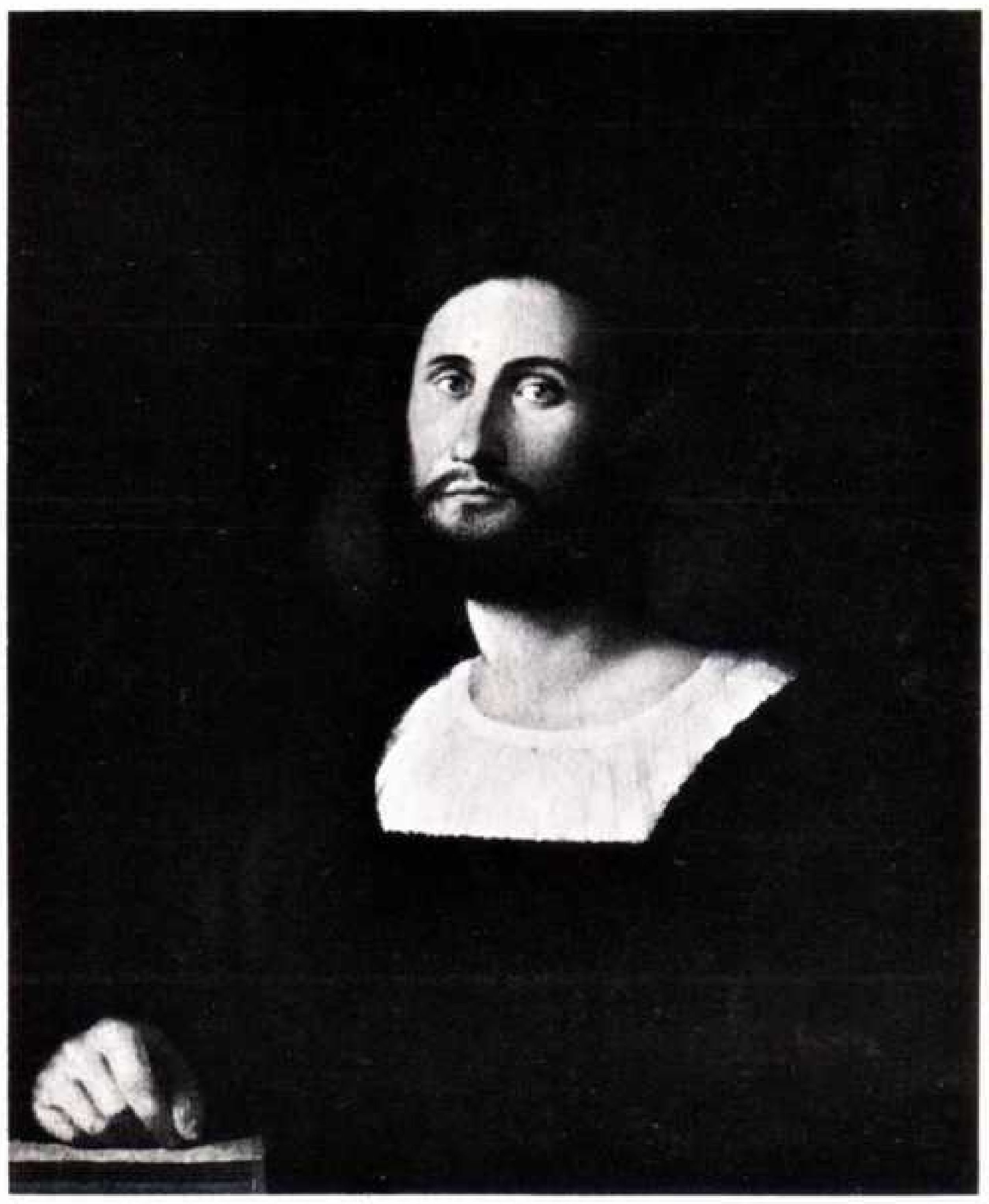
la iglesia parroquial de San Lorenzo en Pusteria (St. Lorenzen) fue donado en 1462-3, la verdadera realización del mismo, del cual sólo se conserva (in situ) la talla de la *Virgen entronizada*, también se prolongó durante muchos años. Los paneles pintados que representan escenas de la *Vida de San Lorenzo* (Alte Pinakothek, Munich y Osterreichische Galerie, Viena) formaban parte, probablemente, del retablo de San Lorenzo, pero permiten adivinar contactos con la pintura del siglo XIV italiano, especialmente con las obras de Mantegna, contacto que no se advierte en las figuras talladas. Este contraste es todavía más evidente en la obra maestra de Pacher, el retablo de St. Wolfgang. Sus intentos experimentales del retablo de Gríes, para dar una ilusión mayor de profundidad agregando ángeles pintados detrás, dieron lugar en el retablo de St. Wolfgang a una composición plenamente tridimensional. También al representar *La coronación de la Virgen*, las figuras y la arquitectura están plenamente integrados: los personajes principales del *Tableau vivant* emergen del interior oscuro, misterioso, del sagrario, y el complejo tejido de doseles calados se prolongan hacia arriba en los elaborados remates de las figuras y pináculos. En este complejo de tallas y dorados no hay nada que recuerde el Renacimiento italiano. La evolución de Pacher como escultor revela más bien un contacto con las tradiciones escultóricas del Alto Rhin, y posiblemente con Nikolaus Gerhaert van Leyden, en Constanza, así como con los grabados del Maestro ES. En cambio, el estilo de Pacher como pintor, en las alas del retablo de St. Wolfgang, muestra una comprensión tan profunda de los espacios racionalmente construidos que debemos pensar en la experiencia directa de la pintura del Renacimiento italiano que quizás haya tenido en Padua. Estas evoluciones tan dispares llegan a una síntesis en el retablo de *Los Padres de la Iglesia* de Novacella (Neustift), que actualmente se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich y que se remonta a c. 1483. Pacher trabajó en Salzburgo en 1484, y también lo hizo durante períodos





Michael Pacher: *Los Padres de la Iglesia;* panel central, 216 × 196 cm.; pinturas de las alas, 206 × 93 cm.; 1483. Alte Pinakothek, Munich.

Padarath: *La oveja de la montaña;* pergamino; 28 × 19 cm.; c. 1610-12. Chester Beatty Library, Dublin.



Palma *el Viejo: Retrato de un caballero;* óleo sobre panel pasado a tela; 70 × 56 cm. Philadephia Museum of Art.

más extensos en los años comprendidos entre 1496 y 1498. El último pago que se le hizo por el altar actualmente destruido que se encontraba en la Franziskanerkirche tiene fecha del 7 de julio de 1498. Pacher moría poco después, el 24 de agosto de ese mismo año.

Padarath c. 1550-c. 1650

Padarath fue un pintor mogol durante los reinados de Akbar (1556-1605) y de Jahangir (1605-27). Es muy poco lo que conocemos de él. Una de sus obras más destacadas es *La oveja de la montaña,* de los Álbumes Reales conservados en la Chester Beatty Library, Dublin. El dibujo es sutil, los colores son contenidos, pero de una gran riqueza de tonalidades, predominando el rojo intenso. Rivaliza con algunas de las más bellas pinturas de animales de Mansul y de Abul Hasan. En el álbum *Akbarnama,* de la Chester Beatty, hay otro dibujo de Padarath, *Himu traído a presencia de Akbar*. Otra de sus obras se encuentra en el Anwar-i-Suhayli (British Library, Londres).

Pajou, Agustín 1730-1809

El escultor francés Augustín Pajou nació en París. Fue discípulo de J.-B. Lemoyne. Consumado dibujante y diseñador, su obra más lograda es la decoración escultórica del teatro de la Ópera de Versalles (1768-70). Bajo la proteción de Mme. du Barry, Pajou consiguió numerosos encargos reales, pero sobrevivió a la Revolución sin que ésta le afectase. Hizo muchos bustos retratos, estando mucho más logrados los de sus amigos personales que los conocidos pero insípidos que hizo de la propia Du Barry. Su obra más celebrada es la estatua de *Psique abandonada* (1791; Louvre, París), pieza sentimental con un matiz neoclásico que anticipa la escultura académica francesa del siglo XIX.

Palma *el Viejo* 1480?-1528

El pintor veneciano Jocopo d'Antonio Negretti adoptó el nombre de Palma. Se le conoce como Palma

Vecchio, «Palma *el Viejo*», para distinguirle de su sobrino-nieto, Palma Giovine, «Palma *el Joven*» (1544-1628). Provenía de la provincia de Bérgamo, pero ya estaba asentado en Venecia en 1510. No sabemos nada de su formación. Sí es cierto que, como dice Vasari, murió a la edad de cuarenta y ocho años, es probable que haya sido un poco más joven que Giorgione y un poco mayor que Tiziano, y podemos considerar su estilo libre y un tanto empalagoso como una evolución paralela a la de esos pintores a partir del estilo de la última época de Giovanni Bellini.
Palma pintó cuadros religosos y retratos sencillos, pero su especialidad fueron los cuadros de mujeres rubias de encantos algo ampulosos, como el *Retrato de una dama* (c. 1520; Museo Poldi Pezzoli, Milán).
Ejemplos acabados de ello son las *Muchacha con un laúd*, de la colección del duque de Northumberland, en el castillo de Alnwich, Northumberland, y las *Tres hermanas* o las *Tres Gracias* de la Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, un grupo íntimo en el cual se ha adaptado ingeniosamente la fórmula de Bellini, de cuadro oblongo con la Virgen flanqueada por dos santos, a un papel secular (a menos que en realidad representen las Virtudes Cardinales).
También hay un espléndido cuadro de *Venus y Cupido* en el Fitzwilliam Museum, Cambridge, con su encantador paisaje en azul, verde y oro.
Su pintura religiosa más bella es la *Santa Bárbara* que se encuentra en Santa Maria Formosa, Venecia.
La hermosa *Sagrada Familia con santos* de la Gallerie dell'Accademie, Venecia, fue terminada por Tiziano, que venció a Palma en el año de su muerte en la competición para el retablo de *La muerte de San Pedro mártir* en SS. Giovanni e Paolo, Venecia.

Palmer, Samuel 1805-81

El pintor y grabador inglés Samuel Palmer nació en Londres, donde recibió sus primeras enseñanzas artísticas con un pintor topográfico de menguado talento. Sus primeros paisajes, que comenzó a exponer en la Royal Academy en 1819, demuestran su admiración por Turner y una estudiada apreciación de los principales acuarelistas de la época. Aproximadamente en 1822 conoció al que sería más tarde su suegro, el paisajista y retratista John Linnel, quien lo alentó a estudiar los grabados de los artistas del Renacimiento septentrional y enfocar la pintura prestando atención a los menores detalles de la naturaleza.
Entre 1826 y 1832 Palmer vivió en Shoreham, donde llevó una vida rústica rodeado de un pequeño grupo de devotos de mentalidad similar a la suya que se autodenominaron «Los Antiguos». El estilo casi despojado de arte de sus dibujos iniciales dio lugar a un tratamiento más fluido del paisaje.
El Documento de la Reforma de 1833 llevó la inquietud al protegido refugio de Palmer, y en 1836 ya se encontraba definitivamente reinstalado en Londres. Al año siguiente se casó con Hannah Linnell, y en compañía de George Richmond partió hacia Italia, donde estudió a los antiguos maestros y el paisaje en el cual se había inspirado Claude. En 1839 regresó a Londres.
La preocupación de conseguir un mercado para sus cuadros le llevó a exponer regularmente en la Sociedad de Acuarelistas a partir de 1843, llegando a ser miembro de pleno derecho de la misma en 1854.
Las acuarelas que Palmer realizó durante la década de 1840 y 1850 eran vistas topográficas de Italia e Inglaterra, episodios de la historia inglesa e ilustraciones literarias para las cuales Milton fue una fuente constante de inspiración. Estos cuadros, pensados para atraer a un público que se estaba acostumbrando rápidamente al naturalismo científico y a los colores brillantes de la pintura prerrafaelista, carecen de la simplicidad y espiritualidad elementales de sus obras anteriores; sin embargo, pueden ser muy impresionantes desde el punto de vista técnico, especialmente en sus efectos de luz, y tienen su encanto poético peculiar. Durante este período también aprendió la técnica del aguafuerte, un medio que encontró muy adecuado para la expresión lírica.
A comienzos de la década de 1860, Palmer se trasladó de Londres a Reigate. A partir de 1864 trabajó haciendo ilustraciones, muchas de ellas al aguafuerte, para los *Poemas menores* de Milton. A su muerte dejó inconclusa su traducción ilustrada de las *Églogas* de Virgilio. Los objetivos diversos y a menudo conflictivos que caracterizaron el arte de Palmer durante toda su carrera, se resuelven en los ensueños crepusculares y en la tranquilidad de estos últimos diseños.



Samuel Palmer: *Ruth regresando de espigar;* aguada a pluma realzada con tiza blanca sobre papel; 29 × 39 cm.; 1828. Victoria and Albert Museum, Londres.



Pannini, Giovanni 1691-1765

Giovanni Paolo Pannini, pintor italiano de ruinas, festivales públicos y acontecimientos históricos, nació en Piacenza.
En 1711 se encontraba en Roma, donde estudió con arquitectos escenográficos y con pintores de paisajes.
Llegó a ser arquitecto y pintor de dibujos ilusionistas de grandes dimensiones (por ejemplo, los que se encuentran en el Palazzo Albani, 1720, y en el Palazzo Quirinale, 1722, ambos en Roma).
Gozó de gran popularidad entre clientes franceses y participó en la realización de decorados para la *Fête* celebrada en Roma en 1729 para conmemorar el nacimiento del Delfín.
Desde c. 1725, Pannini pintó numerosas vistas, tanto de la ciudad moderna de Roma, como de las ruinas de la antigua, que a menudo compraban turistas extranjeros.
Pannini, algo amanerado, se distinguió por la brillantez de su paleta.

Paolozzi, Eduardo 1924-

El escultor y grabador escocés Eduardo Paolozzi nació en Edimburgo, de padres italianos. Estudió en el Edinburgh College of Art (1943-4) y en la Slade School of Fine Art (1944-7).
A lo largo de su carrera, Paolozzi ha encontrado inspiración en la moderna tecnología y ha explorado su relación con el arte y la sociedad en muchos grabados y esculturas.
El temprano contacto de Paolozzi con el surrealismo, en París, ha influido sobre todos los aspectos de su obra, especialmente a través de las técnicas del *collage*.
En las esculturas abiertas, lineales, de alambre y bronce, ejecutadas entre 1947 y 1955, se refleja Giacometti.
Más tarde compuso figuras y cabezas fantásticas vinculadas con el *pop art,* hechas con chatarra, con superficies ricamente detalladas.
Esto desembocó en las obras antropomórficas de aluminio pintado compuestas con piezas de máquinas.

Giovanni Pannini: *Vistas de la antigua Roma;* óleo sobre tela; 171 × 218 cm.; 1757. Metropolitan Museum, Nueva York.

Hasta comienzos de la década de 1970 ejecutó un grupo de esculturas «futuristas» abstractas, orgánicas y sumamente reductivas, en acero cromado y aluminio.
La década de 1970 la dedicó Paolozzi fundamentalmente a trabajar en relieve, tanto en madera como en materiales fundidos. Aunque esas obras son abstractas, están formadas por una multiplicidad de elementos, a menudo repetidos, que están basados en una idea o imagen central. Entre los muchos encargos que recibió figuran las *Cuatro puertas* para la Hunterian Art Gallery, Glasgow (1979).
Paolozzi tiene también gran fama como grabador. Su contribución más importante a esta rama del arte fue la creación de la pantalla de seda y fotolitografía como exquisitos

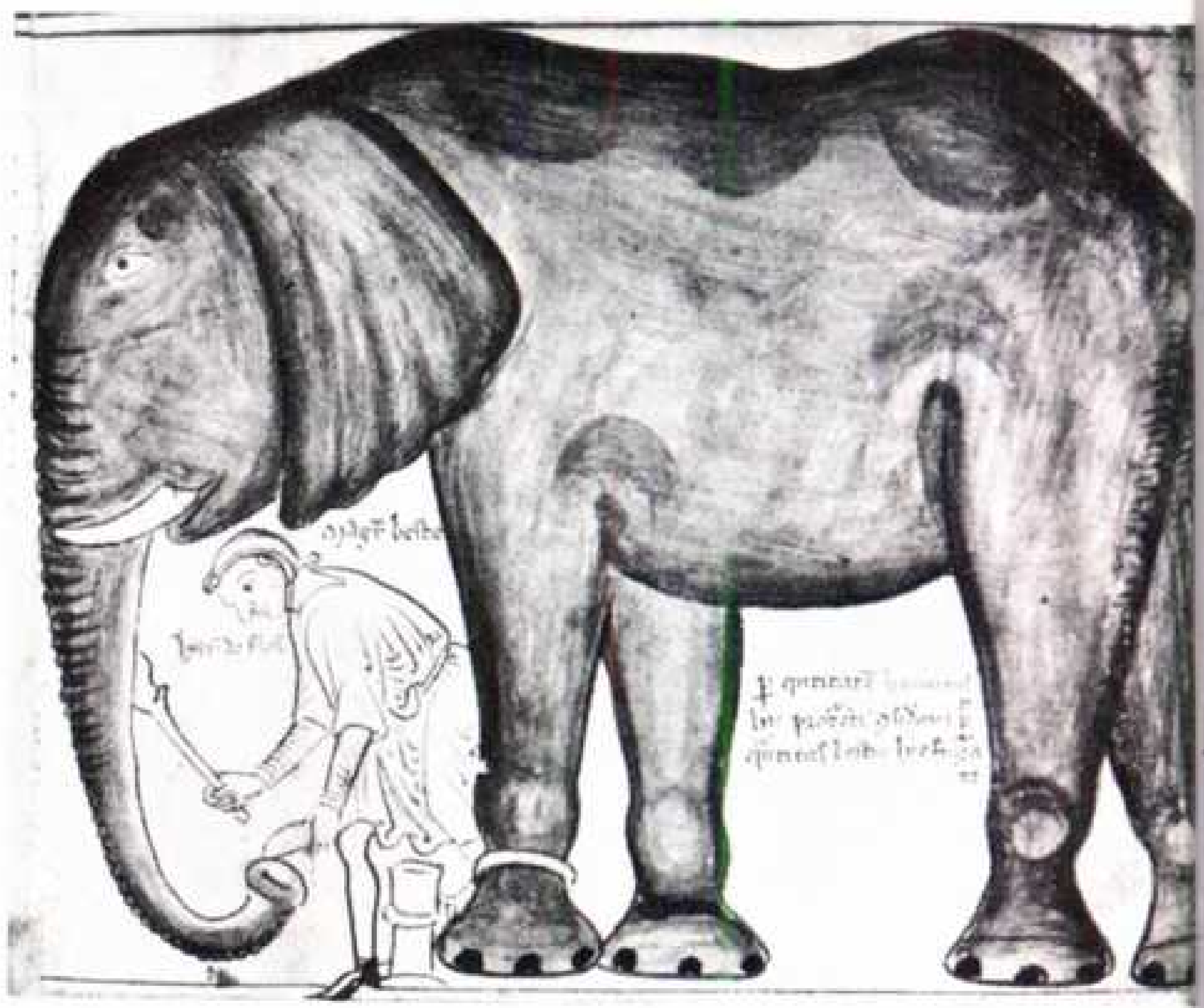
medios artísticos para sus grabados de *pop art*, por ejemplo *As is when* (1964-5).

Paris, Matthew c. 1200-59

Matthew Paris fue un historiador e iluminador inglés. Es uno de los pocos artistas medievales individualizados a quienes puede atribuirse con cierta seguridad un *corpus* considerable de obras. Paris desarrolló su carrera en St. Albans, Inglaterra. En 1271 se hizo monje y en c. 1235 sucedió a Roger de Wendover como historiador de la abadía. Entre sus amplios intereses figuraban la cartografía, la heráldica, y la cosmografía, pero su realización más importante son las crónicas y vidas de santos que escribió e ilustró.
Es probable que también tuviese asignadas funciones administrativas prácticas que habrían sido la causa de la visita que hizo a Noruega entre 1248 y 1249.
Aunque era monje, Paris tuvo un contacto estrecho con la nobleza laica, incluso con la corte de Westminster. Ricardo, conde de Cornualles (hermano de Enrique III, a quien también conocía), fue una fuente importante de información sobre los acontecimientos que describe en las crónicas. El formato de sus vidas de santos, que conocemos por deducciones, con bandas continuas de ilustraciones colocadas por encima de los textos franceses anglonormandos, indica que estaban destinadas a nobles como los de Cornualles. Una nota contenida en la *Vida de San Albano* (Trinity College Library, Dublín) hace referencia a la vida de otro santo «que traduje e ilustré y que la señora duquesa de Cornualles puede conservar hasta la Pascua de Pentecostés».
Muchas de sus ilustraciones son dibujos tintados —una técnica a la que eran muy afectos los artistas medievales ingleses—, y es probable que Paris conociese la ilustración anglosajona realizada con este medio. Aunque su obra es lograda, no presenta un estilo especialmente evolucionado. La contundencia y los firmes contornos de las figuras de la *Vida de San Albano* (c. 1240), probablemente las más antiguas de sus obras conservadas, indican la considerable influencia del estilo de transición de c. 1200. En la escena de la conversión de Aracle, sin embargo, las ágiles posturas de los que atacan al soldado



Eduardo Paolozzi: *Jasón;* bronce; altura 168 cm., base 37 × 29 cm.; 1956. Museum of Modern Art, Nueva York.



Matthew Paris: *Un elefante y su cuidador*, ilustración contenida en la «Chronica Maiora»; 1255. Corpus Christi College Library, Cambridge.

y las esbeltas proporciones del santo son características del arte gótico primitivo. Los grotescos rostros revelan el interés de Paris por la caracterización vívida.
Una preocupación similar por los incidentes llamativos se observa en los numerosos dibujos marginales de la *Chronica Maiora* (1241-51; Corpus Christi College Library, Cambridge), donde están representados temas insólitos, muchas veces de la época, en composiciones que son fruto de una observación aguda.
Con frecuencia, estas escenas de ejecución espontánea son invenciones sin precedentes. Es característica, por su cualidad vivaz, anecdótica, la batalla entre William Mareschall y Balduino de Guisnes, en la cual Balduino cae de su montura ante la mirada de un viandante que conduce dos caballos.
Un dibujo de la Virgen y el Niño de la *Historia Anglorum* (British Library, Londres), con el propio artista a los pies de la Virgen, figura entre sus obras últimas (1250-5).
Los rostros delicados y la tierna relación entre la Madre y el Niño son característicos del estilo gótico avanzado.

Parmigianino 1503-40

El verdadero nombre del artista que conocemos como Parmigianino era Girolamo Francesco Maria Mazzola o Mazzuoli. Fue un pintor y aguafortista italiano cuyos cánones de tersa belleza desempeñaron un papel preponderante en



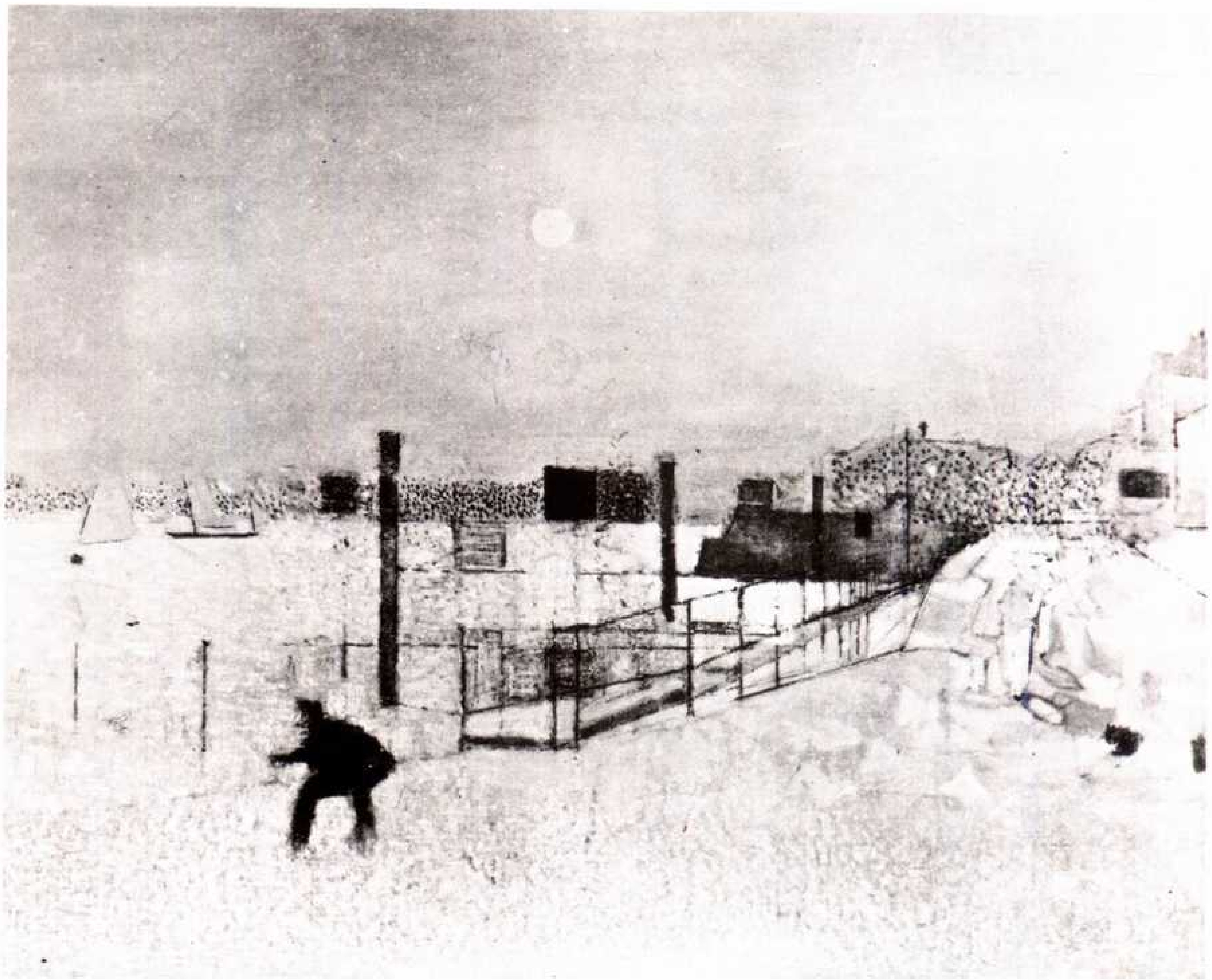
la formación del estilo manierista en toda Europa. Su fama como artista que llevó la elegancia artificial hasta un extremo fantástico no hace justicia a la complejidad emocional de su arte y a la brillantez, cada vez más desequilibrada, de su mente. Dotado de una facilidad increíble y de una capacidad de invención realmente prodigiosa, se vio aclamado a la edad de veintiún años como la reencarnación de Rafael, para terminar luego su carrera en medio de amarguras, persecuciones, fugas y desgracias.

El talento del joven fue cuidadosamente cultivado en Parma por sus tíos pintores (su padre, también él pintor, había muerto cuando Francesco tenía sólo dos años). Sus *Esponsales de Sta. Catalina* (Santa Maria, Bardi), pintados quizás en fecha tan temprana como 1521, es una realización notable para un pintor que se encontraba todavía en plena adolescencia. Su precocidad fue tanta, que se le encargó la decoración de una capilla de la catedral de Parma cuando aún no había cumplido los veinte años. Es probable que por la misma época se embarcara en la realización de los frescos de S. Giovanni Evangelista. La refinada técnica de Parmigianino, con marcada influencia de Correggio (1490-1534), era ideal para la decoración cortesana de un salón de la fortaleza de Fontanellato para Gian Galeazzo Sanvitale, cuyo retrato pintó en 1524 (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles). La bóveda está concebida como un ligero enrejado, mientras que querubines alados contemplan desde arriba la leyenda de Diana y Acteón, plasmada con fluida elegancia y colores aterciopelados que disfrazan la violencia de la historia.

En 1524 llegó a Roma acompañado por uno de sus tíos y llevando como muestra algunos cuadros, entre los cuales se encontraban una hermosa versión de *La Sagrada Familia* (Museo del Prado, Madrid) y un autorretrato en el que mostraba una inteligencia consciente, el *Autorretrato en un espejo convexo* (Kunsthistorisches Museum, Viena). Estos cuadros trasuntan un aire confiado de rutilante inteligencia e ingenio. Sus dibujos

Parmigianino: *La visión de San Jerónimo;* panel; 343 × 149 cm.; 1527. National Gallery, Londres.

de Roma, algunos de los cuales fueron grabados, muestran la complejidad cada vez mayor de sus dibujos de figuras. Uno de los pocos cuadros de este período, *Los esponsales de Sta. Catalina* (c. 1526; National Gallery, Londres) demuestra su capacidad para crear una delicadeza íntima en pequeña escala, mientras que *La visión de San Jerónimo* (1527; National Gallery, Londres) produce un impacto emocional cautivante en un retablo de grandes proporciones y desusadamente elevado. Frente a la figura diminuta, durmiente, de San Jerónimo, el San Juan de mirada penetrante gira, arrodillado, dirigiendo nuestra atención a una Virgen y Niño radiantes de inspiración rafaelista.
Tras el saco de Roma de 1527, Parmigianino encontró trabajo en Bolonia y comenzó la fase más productiva de su carrera. La amanerada gracia de sus figuras empezó a rodearse cada vez más de una atmósfera muy cargada de espiritualidad trascendente.
El contraste entre el etéreo santo y el sobrio donante de su *San Roque* (c. 1527-8; S. Petronio, Bolonia) revela su intento de evocar la naturaleza peculiar del poder divino mediante la creación de una belleza atenuada, distanciada y de proporciones naturales.
En 1530 terminó un complejo *Retrato alegórico de Carlos V* (actualmente perdido), que tuvo una gran resonancia, y probablemente también la *Madonna della Rosa* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), que representa el punto extremo de su identificación de la belleza sensual con la belleza espiritual.
Al volver a Parma en 1531 recibió el importante encargo de pintar el ábside de Santa Maria della Steccata. Los documentos que se conservan permiten trazar la triste historia de cómo la cofradía fue perdiendo lentamente la paciencia ante las dilaciones del artista. Al parecer, entre 1532 y 1534 Parmigianino dejó de trabajar. Se firmó un nuevo contrato en 1535, que se amplió nuevamente en 1538, pero al año siguiente fue encarcelado por no reembolsar los adelantos que se le habían dado. A su salida de la cárcel se refugió en Casalmaggiore. Finalmente, en 1539 fue definitivamente despedido. El único sector de la pintura que se quedó terminado fue la parte inferior del arco que cruza, donde aparecen dos grupos de tres graciosas doncellas portando vasos y las lámparas de aceite de las vírgenes necias y las vírgenes sabias.
Durante este período, su obsesión por la ciencia mística y por la alquimia consumió, al parecer, la mayor parte de su tiempo.
Los dibujos de la Steccata permiten suponer otra razón para sus dilaciones, y es que su inagotable capacidad para dibujar alternativas aparentemente fáciles para cada figura desembocaba en una indecisión que lo paralizaba.
Sus avances con la *Madonna del Collo Lungo* (La Virgen del Cuello Largo, Uffizi, Florencia), encargada en 1534, fueron mejores, aunque también esta obra quedó sin terminar. Las proporciones notoriamente esbeltas del pórtico sin terminar que hay al fondo son compartidas por la sinuosa Virgen y por los seductores ángeles, que rivalizan con su *Cupido* (c. 1531; Kunsthistorisches Museum, Viena) en cuanto a atractivo sensual. La jarra de aceite sostenida por el ángel más cercano prefigura la unción de Cristo después de la muerte, mientras que el Niño duerme ominosamente un sueño mortal.
En el exilio terminó la *Virgen con los santos Esteban y Juan Bautista* (1539-40; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde). En este cuadro, su exagerado sistema de proporciones, ya insinuado en sus doncellas de Steccata, ha dejado paso a formas monumentales contorneadas por curvas ampulosas, y las pesadas sombras se utilizan como contraste para el divino resplandor de la Virgen y el Niño. La devoción servil del donante sugiere una transformación en la propia actitud del pintor frente a la expresión espiritual, pero su prematura muerte le impidió llevar aún más lejos este estilo sobriamente devocional.
Su influencia europea se debió sobre todo a sus propios aguafuertes y a los grabados que hizo de las obras de otros pintores.



Victor Pasmore: *El Támesis en Chiswick: el sol brillando entre la niebla;* óleo sobre tela; 76 × 100 cm.; 1946-7. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Pasmore, Victor 1908-

El pintor británico Victor Pasmore nació en Chelsham, Surrey. Hasta 1938 sólo pudo dedicar parte de su tiempo al estudio del arte.
Expuso por primera vez en 1930, en la Zwemmer Gallery, y celebró su primera exposición individual en 1933. Se unió al Grupo de Londres en 1934 y fue



miembro fundador del Grupo de Euston Road, que conscientemente se rebeló contra el «escapismo» de la Escuela de París.
La obra de Pasmore durante este período es de carácter representativo y tono serio.
A mediados de la década de 1940 se interesó en el paisaje. Su sentido de la atmósfera proviene de un profundo estudio de la obra de la última época de Turner y, en menor medida, de Whistler.
Pero Pasmore ya se había concentrado en ciertos objetos y formas dentro del cuadro que evidentemente valoraba por sus cualidades abstractas. Obsérvese, por ejemplo, la configuración de las ramas en su *Chiswick Reach*, de 1944 (National Gallery of Canada, Ottawa).
En 1946, la insistencia en lo abstracto es aún más marcada, como en

Joachim Patenier: *Paisaje con San Jerónimo;* panel; 36 × 34 cm.; c. 1520. National Gallery, Londres.

Chiswick: el sol brillando a través de la bruma (1946-7; National Gallery of Victoria, Melbourne), con sus vigorosos elementos horizontales y sus zonas de técnica puntillista.
En 1947 Pasmore optó por un estilo abstracto plenamente maduro. Entre 1949 y 1951 experimentó con estudios al óleo de motivos espirales. Desde mediados de la década de 1950 en adelante pintó mucho menos y empezó a trabajar en relieves tridimensionales de gran austeridad.
Pasmore ha tenido gran influencia sobre la enseñanza del arte en las escuelas.

Patenier, Joachim c. 1480-c. 1525

El pintor flamenco Joachim Patenier podría haber trabajado originalmente en Brujas antes de registrarse como maestro en Amberes en 1515. Sólo se conserva un número muy reducido de obras de este artista, pero tuvo una influencia profunda sobre la evolución de la pintura paisajística del siglo XVI en el norte de Europa.
Patenier se especializó en escenas en las cuales el tema de figura aparece dominado por un vasto paisaje circundante. En ellos, su sentido de la perspectiva siguió siendo empírico. En la mayoría de sus obras, las montañas vistas desde abajo están colocadas sobre un plano de terreno visto desde arriba. Sin embargo, su aplicación de color —desde los pardos del primer plano hasta los verdes de la distancia media y los azules del fondo— produce una impresión de atmósfera que resulta innovadora.
En cuadros como el *Paisaje con San Jerónimo* (National Gallery, Londres) los despeñaderos y precipicios imaginados por el artista cobran una vida propia y empequeñecen el verdadero tema del cuadro.
Su *Caronte cruzando la laguna Estigia* (Museo del Prado, Madrid) insiste, con el sentido más poético del paisaje que caracteriza a Patenier, en la yuxtaposición de paraíso e infierno que encontramos en los cuadros de Hyeronymus Bosch.
A veces, Patenier pintó los fondos de los temas de figura de sus contemporáneos flamencos; *La tentación de San Antonio* (Museo del Prado, Madrid) es una obra en colaboración con Quentin Massys.
Sus composiciones fueron reproducidas por los ayudantes del taller y por el artista de Amberes Herri met de Bles, el copista principal de su estilo. Desde el punto de vista histórico, la influencia fundamental de Patener fue la que ejerció sobre la pintura de Pieter Brueghel *el Viejo* (c. 1525-69), cuya visión del paisaje, especialmente en sus primeros años, guarda una deuda especial para con este artista.

Pausias mediados siglo IV a. de C.

El pintor griego Pausias era original de Sición, y fue uno de los artistas más destacados de la influyente escuela de pintura del lugar.

De él se dijo que introdujo la costumbre de pintar paneles para los techos, y fue uno de los primeros exponentes de la técnica de «encáustico», valiéndose de cera calentada para adherir los colores a la piedra o a la madera. Algunos de sus temas eran recordados por sus efectos especiales; por ejemplo, una vista frontal de un buey pintado de negro sin emplear en absoluto sombras ni claroscuros, y una figura de la Embriaguez *(Methe)*, cuyo rostro se veía a través de un vaso de cristal. Sus temas florales suscitaban una admiración especial y es posible que inspiraran los diseños florales característicos de los posteriores pisos de mosaicos que pueden apreciarse en los palacios de Macedonia y en las vasijas italianas.

Peale, Charles 1741-1827

El pintor norteamericano Charles Wilson Peale nació en Maryland, Pennsylvania. En un comienzo fue aprendiz de un talabartero y durante un breve período trabajó en este oficio. A la edad de veintiún años tomó clases de pintura y partió hacia Londres para estudiar con Benjamin West. Regresó a los Estados Unidos en 1769 para viajar por la costa Este pintando retratos. Combatió en la guerra de independencia y pintó retratos de muchas de las figuras prominentes que participaron en ella, entre ellos varios de George Washington. Tras establecerse en Filadelfia, abrió primero una galería de cuadros en 1782 y más tarde el Peale Museum, en el que había expuestos objetos científicos y retratos de las figuras más destacadas de la historia del país. Fue fundador de la Academia de Bellas Artes y expuso regularmente en ella. Pueden encontrarse importantes colecciones de sus cuadros en Filadelfia, en el Independence Hall, y en la Historical Society de Pennsylvania. Peale se casó tres veces y fue padre de diecisiete niños, todos los cuales fueron artistas.

Permeke, Constant 1886-1952

El pintor y escultor expresionista de nacionalidad belga Constant Permeke fue hijo de un pintor de marinas de Amberes. Estudió en las academias de artes de Brujas (1903-6) y de Gante (1906-8).



Charles Peale: *Grupo de la escalera; óleo sobre tela; 226* × 100 cm.; 1975. Philadelphia Museum of Art.

Entre 1909 y 1912 permaneció en Laethem-Saint-Martin con los pintores Gust y Leon de Smet, Fritz van den Berghe y Albert Servaes. Aunque todavía luchaba con el impresionismo por aquel entonces, tanto él como sus amigos conocían, al parecer, el expresionismo alemán. En Inglaterra, a donde fue evacuado durante la Primera Guerra Mundial, dio por fin con su forma característicamente robusta y mundana de expresionismo (obsérvese *El extranjero*, 1916; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas). Volvió en 1919 a Bélgica, donde pintó cuadros de pescadores, campesinos y paisajes. Estas obras rebosan comprensión hacia los seres humanos y están pintadas en colores sombríos con una técnica de impacto ampulosa, alcanzando las figuras proporciones monumentales. Empezó a esculpir figuras en 1936 (por ejemplo, *Marie-Lou*, 1935-6; museo de escultura al aire libre de Middelheim, Amberes).



J.-B. Perronneau: *Retrato de Jacques Cazotte;* óleo sobre tela; 92 × 73 cm.; c. 1760-4. National Gallery, Londres.

Perréal, Jean c. 1460-c. 1530

El artista francés Jean Perréal ha sido identificado (sobre bases muy infundadas) con «Jehan de Paris, enlumineur», que trabajó en Bourges antes de 1480, y con el maître de Moulins. Es probable que naciera en París, pero lo cierto es que en 1483 se encontraba en Lyon, donde ejerció como pintor, decorador y *valet-de-chambre* de Carlos VIII. Organizó la entrada solemne de Carlos en la ciudad en 1489, y la de Ana de Bretaña en 1493. Entre 1499 y 1502 siguió a los ejércitos de Luis XII en Italia (donde conoció a Leonardo da Vinci). Al parecer, su misión era pintar batallas, pero también, según el cronista Jeham Lemaire de Belges, registrar «les villes conquises en Italie».
A su regreso a Francia en 1502, Perréal diseñó la tumba de Francisco II y de su esposa, Margarita de Foix, por encargo de la hija de ambos, Ana de Bretaña. Esta obra, que se encuentra en la catedral de Nantes, es la obra maestra del escultor Michel de Colombe. En 1504 Perréal fue nombrado consejero artístico de Margarita de Austria, para quien supervisó, al menos, parte de la decoración de la exuberante iglesia del monasterio de Brou (surgida de un voto hecho por la suegra de Margarita, Margarita de Borbón). También dibujó planos para las tumbas de Margarita y de Filiberto II *Le Beau* de Saboya, esposo de Margarita de Austria. Visitó por lo menos una vez Inglaterra, en el año 1514.
La categoría de Perrault como pintor queda oscurecida por el hecho de que sólo hay tres cuadros —retratos de Carlos VIII, de Ana de Bretaña y de Pierre Sala— que pueden atribuírsele con seguridad. Se ha dicho que ilustró las *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* (1509), de Jean Lemaire de Belges, que fue admirador de Perréal y también vivió en Lyon.

Perronneau, J.-B. 1715-83

El pintor retratista francés Jean-Baptiste Perronneau nació en París, y estudió con Charles-Joseph Natoire y el grabador Laurent Cars. En vida del artista, su fama como pintor de retratos al pastel se vio eclipsada por la de Maurice-Quentin de La Tour (1704-88), cuyo mayor virtuosismo atraía más al gusto parisino. Perronneau encontró sus clientes en las provincias francesas, y también en el extranjero, en Italia, Inglaterra, Rusia y especialmente Holanda, donde murió. A diferencia de La Tour, Perronneau pintó cuadros muy logrados al óleo. Su *Retrato*

de un hombre (National Gallery of Ireland, Dublin), por ejemplo, se caracteriza por una franqueza y una falta de espíritu halagador no muy frecuente en el retratista francés de su época.

Perugino c. 1448-1523

El pintor italiano Pietro Vannucci nació en Città della Pieve, y fue conocido como Perugino. A fines de la década de 1460 fue quizá discípulo de Piero della Francesca; al parecer, luego se trasladó a Florencia, donde trabajó en el estudio de Verrocchio. Los principios de su carrera son un poco oscuros, pero lo cierto es que era ya un maestro reconocido en 1479, cuando, según las crónicas, trabajó en el Vaticano. Sus pinturas anteriores hechas en Roma se han perdido, pero sus frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano, que son de 1481-2, revelan ya las características fundamentales de su estilo maduro. El más hermoso, *La entrega de las llaves a San Pedro* o *El mandato de Cristo a San Pedro*, es notable por su ambientación espaciosa y claramente definida, que indudablemente revela la influencia de Piero. Pero comparadas con las del maestro de Perugino, las figuras son más bien tímidas e insustanciales, con *poses* blandas, rítmicas y ligeramente monótonas. El estilo de Perugino tiene siempre más de decorativo que de monumental o expresivo. Prácticamente, todos sus cuadros tienen el mismo estilo meloso: las figuras son estereotipadas en lo que a la *pose* y al tipo físico se refiere, con una expresión permanente de sosa mansedumbre, y están ambientadas en amplios paisajes que recuerdan la obra de artistas flamencos como Hans Memling. En sus mejores cuadros, como, por ejemplo, en el fresco de la *Crucifixión con santos* (1496; S. Maria Maddalena dei Pazzi, Florencia), la suprema técnica de Perugino le permitió producir una imagen de genuino vigor, en la cual la sensación de piedad contenida es totalmente adecuada al *pathos* del tema.

Pesellino, Francesco c. 1422-57

Francesco di Stefano Pesellino fue un pintor florentino. En 1455 le encargaron que pintara un retablo de *La Trinidad con santos* para una iglesia de Pistoia. Actualmente se encuentra en la National Gallery, Londres, y quedó sin acabar a su muerte, en 1457. Su terminación, especialmente la pintura de la predela, fue confiada a Filippo Lippi y a su taller. El estilo de Pesellino debe mucho a Lippi, como puede verse, por ejemplo, en una *Virgen y Niño con santos* que se encuentra en el Metropolitan Museum, Nueva York. Algunas de las tablas de la predela atribuidas a él (por ejemplo, *Un milagro de San Silvestre;* Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts) y varias pinturas de *cassone* (por ejemplo, *La historia de Griselda*, Galleria dell' Accademia Carrara, Bérgamo) revelan sus dotes para pintar en una escala más reducida.

Pettoruti, Emilio 1895-1971

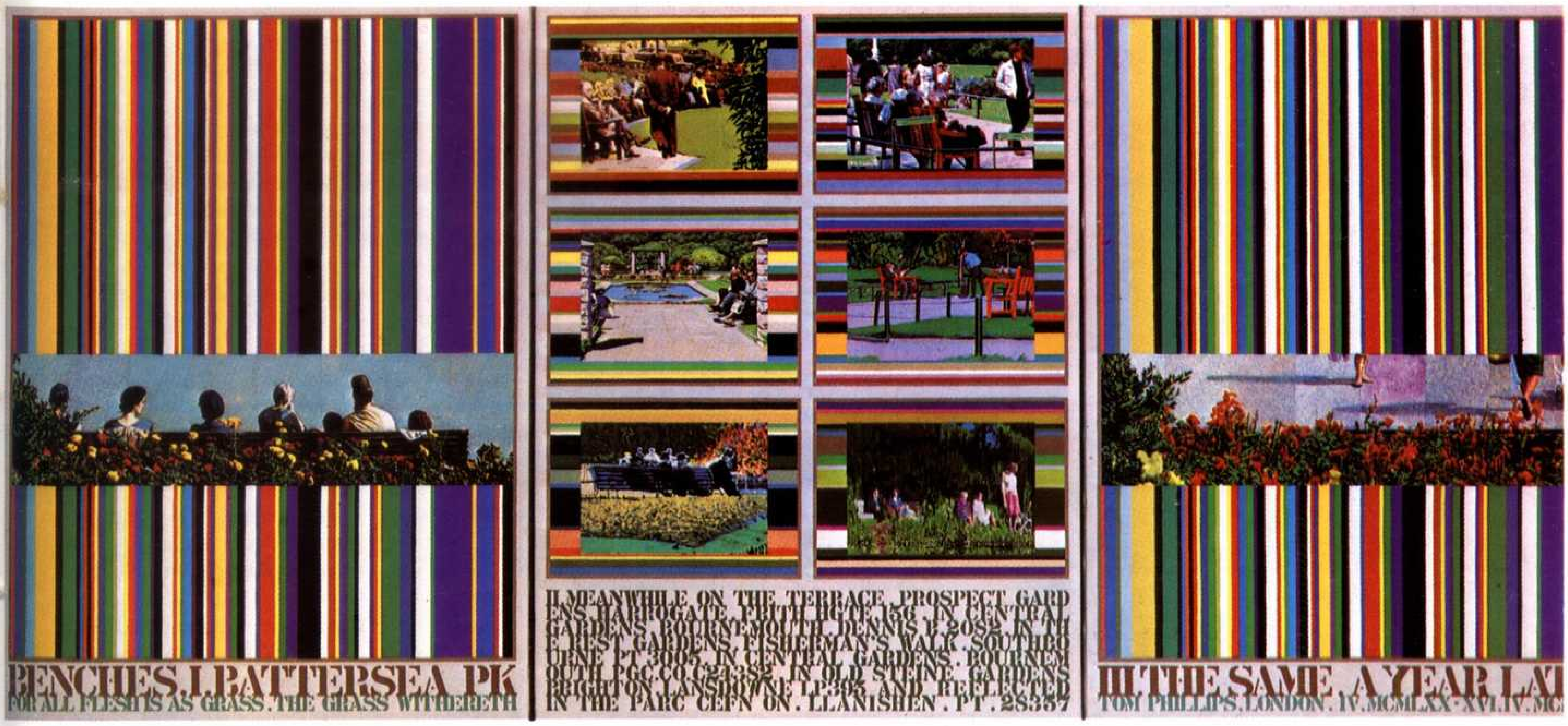
El pintor argentino Emilio Pettoruti estudió en 1913 en Florencia, donde estuvo vinculado a los futuristas. Entre 1916 y 1917 estudió en Roma, donde conoció a Enrico Prampolini y Giorgio de Chirico. Pasó 1919 en Milán y 1921 en Viena y en Munich. En 1923 expuso en el centro de Herwarth Walden, «Der Sturm», en Berlín. A continuación se trasladó a París, donde conoció a Juan Gris y a Gino Severini. En 1924 Pettoruti regresó a la Argentina, donde permaneció durante casi treinta años, siendo nombrado director del Museo Nacional de la Plata en 1930. Con la dictadura de Perón, fue destituido de su puesto en 1947, trasladándose de nuevo a París en 1951. La obra de la primera época de Pettoruti refleja su interés por los cuadros abstractos de Balla. Después de 1917 pintó obras figurativas en un estilo cubista tardío (por ejemplo, *La copa verdigrís*; Museum of Modern Art, Nueva York). Volvió a la abstracción después de 1950.

Pevsner, Antoine 1886-1962

El pintor y escultor ruso Antoine Pevsner nació en Orel, Rusia, y se trasladó a París en 1912 para pintar. En 1915 se reunió en Oslo con su hermano Naum Gabo. En 1917 ambos regresaron a Rusia, que se encontraba en plena ebullición política y artística. En 1920 publicaron el *Manifiesto Realista* como contribución al debate sobre el futuro del arte. Durante estos años, la pintura de Pevsner evolucionó de un cubismo curvilíneo a la abstracción geométrica. En 1923 se trasladó a París y empezó a trabajar en tres dimensiones. Sus primeras pruebas fueron figuras en relieve construidas a partir de planchas de plástico curvadas. Siguió a su hermano en el uso de materiales sintéticos y técnicas de ingeniería, aunque a diferencia de Gabo, no se dedicó plenamente a la abstracción hasta comienzos de la década de 1930. A pesar de las similitudes superficiales entre la obra de los dos hermanos, la escultura de Pevsner se caracteriza por una cualidad mucho más expresiva. Incluso en sus manifestaciones más abstractas, la interacción entre las superficies cóncavas y las convexas da forma a las sensaciones de tensión que inevitablemente van unidas a los esfuerzos musculares. Después de 1936, Pevsner empezó a construir sus esculturas en varillas de bronce y de cobre soldadas una junto a otra.

Phillips, Tom 1937-

El pintor y compositor inglés Tom Phillips nació en Londres. Después de actuar como lector de inglés en la Universidad de Oxford (1957-60), estudió pintura en la Camberwell School of Art con Frank Auerbach (1961-4). Enseñó historia del arte en la Ipswich School of Art (1965-6), pintura en la Bath Academy of Art (1966-7) y luego enseñó en el Wolverhampton College of Art (1967-70). También fue instructor en el Royal College of Art y en la Slade School of Fine Art (1975). La mayor parte de las imágenes de Phillips están basadas en postales en color especialmente seleccionadas que él interpreta en cuadros realizados según un programa preconcebido en el que se combinan la figuración y la abstracción. A partir de 1969 los cuadros han llevado incluidos catálogos en color de todos los colores usados en su realización, pintados en líneas en torno a la imagen, por ejemplo, *Benches* (1970-1; Tate Gallery, Londres). Otros cuadros independientes denominados *Terminal Greys* están hechos a partir de mezclas de los colores usados. Una serie importante de pinturas realizadas entre 1971 y 1975



reconstruye una pared de cuadros vistos en una antigua postal de museo. A partir de 1972 algunos de los cuadros tienen una motivación política, presentando temas especialmente polémicos como el *apartheid*.
Desde 1966 Phillips ha creado muchas obras, entre ellas cuadros, grabados y un escenario de ópera y ballet basándose en las páginas de una novela inglesa poco conocida, *A Human Document* (1892), de W. H. Mallock. Su título colectivo, *A Humument*, corresponde tambien al título de un libro publicado en 1980, en el cual una de las páginas de la novela ha sido pintada para producir una mezcla de pintura y poesía.

Piazzetta, Giovanni 1683-1754

El pintor italiano Giovanni Battista (o Giambattista) Valentino Piazzetta puede situarse, en muchos sentidos, al margen de sus contemporáneos venecianos por su formación boloñesa, por su lento método de trabajo y por el hecho de que después de 1711 no pintó, al parecer, fuera de su Venecia natal.
Su aprendizaje con G. M. Crespi, en Bolonia, fue de fundamental importancia para su estilo. Heredó la famosa tradición de esa ciudad de acabado dibujo académico, llegando a ser uno de los mayores dibujantes del siglo XVIII. Su utilización de marcado claroscuro, especialmente en sus obras de la primera época, demuestra que estudió las pinturas de Guercino mientras estuvo en Bolonia. Los comienzos de la carrera de Piazzetta no están nada claros. Se encontraba de regreso en la ciudad en 1711, pero no se conocen cuadros fechados con anterioridad a 1717, año en que realizó *El martirio de San Jacobo* para su S. Stae, Venecia. Esta obra, con su crudo realismo y su composición en zigzag, fue una de las mejores entre una serie de telas similares pintadas para la iglesia por varios destacados artistas venecianos entre 1717 y 1721.
El hecho de que cuando G. B. Tiépolo llegó a pintar su propio *Martirio* para S. Stae siguiera fielmente el modelo de Piazzetta, nos da la medida del éxito de este pintor.
Piazzetta fue siempre reacio a utilizar demasiado color. Al final de la década de 1730, época en que la pintura veneciana en general empezaba a cobrar más luz y brillantez, produjo el retablo de la iglesia de los Gesuati, en Venecia. En este caso, en total oposición a lo que imponía la moda de la época, controló estrictamente su austera gama de colores.
La lentitud de sus métodos de trabajo también distingue a Piazzetta de sus contemporáneos y explica por qué nunca intentó pintar frescos. Desde 1740 hasta su muerte, los ayudantes ocuparon un lugar

Tom Phillips: *Bancos;* acrílico sobre tela; 122 × 276 cm.; 1970-1. Tate Gallery, Londres.

Francis Picabia: *Violà Elle*, fotografía de la obra original (actualmente perdida) que apareció en «291».





Giovanni Piazzetta: *Idilio en la costa;* óleo sobre tela; 197 × 146 cm.; c. 1741. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

cada vez más importante en su taller, especialmente después de 1750, cuando Piazzetta fue nombrado director de la Academia Veneciana. Probablemente fue por entonces, y para la Academia, cuando realizó sus más espléndidos dibujos de desnudos (la mayoría de los cuales se encuentran actualmente dispersos entre colecciones privadas, aunque quedan unos cuantos en las Gallerie dell'Accademia, Venecia). Fue director hasta su muerte, que tuvo lugar cuatro años después.

Picabia, Francis 1879-1953

Francis Picabia fue un pintor y escritor de ascendencia mixta, española, cubana y francesa, y llegó a ser uno de los líderes del movimiemto dadaísta. Nació en París, y empezó a estudiar pintura allí en 1894. Entre 1898 y 1910 trabajó con bastante éxito en un estilo impresionista, pero ya c. 1907 había empezado a experimentar con la abstracción. En 1911 entró en una fase cubista, participando en la *Section d'Or* y recibiendo el apoyo de Apollinaire, que dio el nombre de «órfico» a este tipo de cubismo.
En 1913, bajo la influencia de Duchamp, Picabia se embarcó en una notable serie de telas —entre ellas *Veo otra vez en mis recuerdos a mi querida Udnie* (1913; Museum of Modern Art, Nueva York). En ellas, dentro de una estructura básicamente cubista, expresó temas eróticos por medio de alusiones veladas, irónicas, a la mecanística y a las formas naturales.
Picabia vivió en Nueva York en 1915 y 1916 y, junto con Duchamp, se constituyó en el centro de un grupo dadaísta. En el estilo árido, objetivo del dibujo técnico, produjo obras como *Máquina, Girar rápidamente* (1916; Galleria Schwarz, Milán), en las cuales se vale de imágenes de máquinas para fines iconoclastas y satíricos. Entre 1917 y 1921 Picabia fue un activo promotor del dadaísmo en Barcelona, Nueva York, Zurich y París, editando su propia revista dadá, *391*.
Se retiró del dadaísmo en 1921 y abandonó su estilo maquinista en favor del estilo expresionista, figurativo de *El beso* (1924; colección privada). A esta fase le siguió en 1927 la de las llamadas «Transparencias», siluetas transparentes, superpuestas, de figuras diseminadas libremente por la superficie pictórica.
En la década de 1930 tuvo conexiones esporádicas con los surrealistas.
Al final de su vida practicó un número de estilos muy diversos entre los que se incluye una forma idiosincrática de abstracción.

Picasso 1881-1973

Pablo Picasso, nacido en Málaga, España, era hijo de un pintor y profesor de arte, José Ruiz Blases.
Tras una participación activa en los movimientos de vanguardia de principios de siglo —primero en Barcelona y luego en París—, Picasso se destacó como la fuerza creativa más influyente y vital del arte moderno. Se mantuvo en la primera línea de la pintura europea desde comienzos de siglo, por lo menos, hasta la Segunda Guerra Mundial, si no hasta su muerte.
Sus prodigiosas dotes fueron reconocidas en las Academias de La Coruña, Barcelona y Madrid (1895-6), y su personal originalidad hizo que, siendo aún un adolescente, entrara en los círculos bohemios de vanguardia de España en la década de 1890. Se trasladó por primera vez a París en 1900, y siguió visitando periódicamente esta ciudad hasta 1904, cuando finalmente se estableció allí, alquilando un estudio en la zona de Montmartre conocida como «Le Bateau-Lavoir».
Sus primeras obras, de 1898 a 1905, llenas de eclectisimo adolescente,

revelan también una vigorosa individualidad. Asimiló con notable facilidad y vivacidad ideas y técnicas del posimpresionismo y del arte *fin-de-siècle,* así como de alguna pintura anterior (por ejemplo, del arte clásico, del arte catalán y de las obras del Greco).
Era como si quisiera medirse a sí mismo ante todos los puntos de referencia artísticos existentes. (Su amigo Max Jacob señaló que Picasso hacía conscientemente pastiches imitando a todo el mundo para asegurarse de que no lo haría de una manera inconsciente). Lo que le distinguía de la vanguardia francesa, con la que se había vinculado, era la gran amplitud de sus indagaciones. No se dejó inhibir por la tradición parisina de *belle peinture,* y no se sentía vinculado a ninguna tradición pictórica. Le preocupaba más la realización de cosas y de imágenes que la pintura como tal. Picasso escribiría más tarde que quería «llegar a un nivel en el cual nadie pueda decir cómo fue hecho uno de mis cuadros. Y ¿por qué? Simplemente porque no quiero que transmitan nada más que emoción». No quería que las preocupaciones parisinas por las cualidades pictóricas de la actividad obstaculizasen el poder de la imagen. Como pintor, le interesaban más los conceptos y las convicciones que el acto de mirar. Sentía marcadas afinidades con la literatura simbolista francesa (con Mallarmé, Rimbaud, Verlaine). Había tenido una relación muy estrecha con la vanguardia literaria barcelonesa, y sus primeros contactos importantes en París los estableció también con escritores (Apollinaire, Jacob, Gertrude Stein, Jarry). En 1905 su estudio era conocido como «le rendezvous des poètes».
El contenido de las primeras obras de Picasso tiene más que ver con la realidad de la vida que con el arte o la naturaleza. La intensa melancolía de su «período azul» (c. 1901-4) está contagiada de obsesiones sobre la vida y la muerte propias del fin del siglo, con imágenes de energía y de falta de energía.
En el terreno del arte le interesaban Munch, Van Gogh y Gauguin. *La tragedia* (1903; National Gallery of Art, Washington, D. C.), *El viejo guitarrista* (1903; Art Institute of Chicago) y el aguafuerte *Comida frugal* (1904; National Gallery of Art, Washington, D. C.) son característicos de ese período. *La Vie* (1903; Cleveland Museum of Art), tal vez la más ambiciosa, resulta típica por su densa paleta azul y por el meditabundo pesimismo de su alegoría indirecta.
En el «período rosa» (1904-6), su paleta se iluminó tendiendo hacia los rosas, los grises y los ocres, dulcificándose el clima hacia una mordaz melancolía. Los temas estaban tomandos del circo y del teatro, eran acróbatas de Montmartre y músicos callejeros (muchos de ellos españoles) con los que había trabado amistad. La asociación autobiográfica del artista con un comediante aislado (especialmente con arlequín) se mantendría a lo largo de toda su obra. En *La familia de saltimbanquis* (1905; Art Institute of Chicago), el grupo pasivo enmarcado en un desolado paisaje tiene un patetismo y una dignidad amortiguados. Refleja la preocupación que acompañó a Picasso durante toda su vida, como hombre y como artista, por los valores humanitarios y por la desigualdad social y política, pero en un tono tranquilo.
Después, bajo la poderosa influencia del arte francés, se concentró en problemas más formales, pero continuó su expresión asordinada de los temas. Sus cuadros de 1906, todavía monocromáticos, pero ahora menos emotivos en cuanto al color (utilizando pardos y ocres) parecen vacíos de sentimiento (por ejemplo, *Retrato de Gertrude Stein* y *Dos desnudos*, ambos en el Museum of Modern Art, Nueva York). Le preocupaban entonces las oposiciones escultóricas y tonales, y los experimentos con recursos formales de diversas tradiciones, clásicas y arcaicas.
Esta confrontación formal consciente llega a su punto culminante con *Les Demoiselles d'Avignon* (1907; Museum of Modern Art, Nueva York). Este cuadro es a la vez una síntesis de su obra anterior y el punto de partida de una nueva fase en el arte de Picasso. Empezó en el estilo de resolución refinada, estilizada, que le había valido su temprana reputación. Sus alusiones apenas veladas a las obras de la última época de Cézanne, y a las de su contemporáneo, Matisse, permiten suponer que era algún tipo de respuesta concluyente a las tradiciones francesas de pintura monumental de figuras. Pero tanto la rudeza de su cambio de clima y de técnica (inspirada al parecer en el arte tribal africano) como las llamativas alteraciones que imprimió Picasso a la obra, hablan del grado radical de experimentación al que habría de someter a la pintura durante la década siguiente.
Otras obras de 1907-8 *(Paisaje,* 1907, Musée Picasso, París; *Desnudo con túnica,* Museo del Ermitage, Leningrado; *Desnudo con los brazos en alto*, colección Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suiza) reflejan la misma urgencia agresiva y el mismo ataque al carácter sagrado de las tradiciones naturalistas europeas. El arte ritualista no se dejó inhibir ni por la tradición de arte elevado de la pintura de caballete ni por las tradiciones clásicas de belleza ideal. Picasso fue el primer artista occidental que adoptó esta visión liberada para encarar los problemas de la fabricación europea de imágenes. En colaboración con Braque, a quien conoció en 1907, Picasso llevó a cabo un exhaustivo examen de la práctica de la pintura. La objetividad conceptual de su enfoque, y el nivel imaginativo, a menudo lúdico de su improvisación y asimilación, fueron la fuerza impulsora de cada una de las etapas del cubismo entre 1907 y 1914. Cuando ya Braque le había inducido a la investigación de las tradiciones francesas de cualidad pictórica y análisis visual —especialmente de la obra de la última época de Cézanne—, Picasso produjo una serie de variaciones cada vez más refinadas sobre el tema del postimpresionismo. Sus retratos de los marchantes Vollard, Uhde y Kahnweiller (1909-10) se cuentan entre las obras maestras del cubismo analítico. Sacan partido de un delicado equilibrio entre la pintura como imagen física (elusiva pero vigorosa) y como estructura autónoma (una sutil trama monocromática, encendida como un cristal por reflexión interna).
En sus *collages* y en el cubismo sintético (de 1912 en adelante), se pone de manifiesto una vez más el instinto agudo y oportuno de Picasso para hallar imágenes y materiales.
Tras la reserva casi clásica del cubismo analítico, el expresionismo latente que había en el arte de sus comienzos volvió a aflorar. Valiéndose de una amplia gama de medios —pinturas como *Bodegón verde* (1914; Museum of Modern Art, Nueva York), construcciones como el *Bodegón* de madera (Tate Gallery, Londres), y esculturas como el bronce pintado titulado *Un vaso de ajenjo*

(edición de 6), todos de 1914— improvisó profusamente con las propiedades expresivas y animistas de una iconografía cubista dislocada. Al mismo tiempo revitalizó un idioma marcadamente realista en una serie de retratos dibujados a lápiz: *Retrato de Vollard*, por ejemplo (1915; Metropolitan Museum, Nueva York). Estos cambios abruptos, así como la gama de estilos simultáneos, se conservaron como una característica de su arte maduro.
En 1917 Picasso visitó Italia, invitado por Jean Cocteau para realizar diseños destinados al *Ballet Russe* de Diaghilev que por entonces actuaba en Roma. Trabajó en *Parade* en colaboración con Cocteau, Erik Satie y Léonide Massine, y también conoció allí a Igor Stravinsky. *El telón de boca* (Musée National d'Art Moderne, París) estaba hecho en un estilo naturalista, pero, entre el vestuario, los trajes de los dos directores de escena eran enormes construcciones cubistas de 3,5 m. de altura. Más tarde, Picasso volvió a diseñar para los ballets de Diaghilev *El sombrero de tres picos* (1919), *Polichinela* (1920) y *Cuadro flamenco* (1921). Durante su estancia en Italia, Picasso visitó Nápoles y Pompeya, lo cual podría haber precipitado el aire clásico que tienen sus cuadros de comienzos de la década de 1920.
Entre ellos se hallan cuadros «neoclásicos» de figuras de grandes dimensiones como *Mujer sentada* (Tate Gallery, Londres) y *Las flautas de Pan* (Musée Picasso, París), ambos de 1923. También pintó algunos ejemplos monumentales e igualmente clásicos de antiguo cubismo sintético, como *Tres músicos* (1921; Philadelphia Museum of Art).
El sentido de amenaza o de tragedia que parece acechar incluso detrás de la calma, simplicidad sombría de estas imágenes, irrumpe violentamente en obras de la época. Por último, las *Tres bailarinas* (1925; Tate Gallery, Londres) dejan de lado toda la serenidad clásica, reemplazándola por una violencia ritualista.
En este cuadro, el lenguaje del cubismo sintético se convierte abiertamente en un vehículo de la fantasía surrealista. Esta fase de su obra coincide con el nacimiento del movimiento surrealista. Por entonces conoció a André Breton, se hizo íntimo amigo de Paul Éluard y a menudo participó en exposiciones y publicaciones periódicas surrealistas. En cierto modo, compartía las aspiraciones políticas del movimiento, pero su conexión con ellos se debe, en gran parte, a la admiración que los surrealistas sentían por las imágenes inventivas de Picasso y a la asimilación que hicieron de ellas. Los ejemplos más cabales son las anatomías inventadas de los cuadros y dibujos realizados por Picasso a comienzos de la década de 1930 (*Bañista sentada*, Museum of Modern Art, Nueva York). Al mismo tiempo que estas imágenes tan fantásticas, pintó la *Mujer en un sillón rojo* (1932; Tate Gallery, Londres), de tan íntima belleza. Aquí aparecen una vez más los dos polos de la vida y de la muerte, del amor y la violencia.
En 1931 se mudó al sur de París, a Boisgeloup, donde instaló un estudio de escultura y un taller de aguafuertes. Con la asistencia técnica de un amigo, el escultor Julio González, realizó una serie de construcciones de hierro que a menudo tenían un carácter sumamente lineal, y también algunas piezas en las que incorporó *objets trouvés*. Otras estaban talladas en madera y hay una cuantas cabezas de yeso. Durante este período desarrolló una intensa actividad como ilustrador (para la novela de Balzac *Chef d'Oeuvre Inconnu*, 1931; para



Picasso: *Tres figuras en un interior*; aguada; 40 × 80 cm.; 1933. Colección privada.



Picasso: *Mujer desnuda en un sillón rojo*; óleo sobre tela; 130 × 97 cm.; 1932. Tate Gallery, Londres.

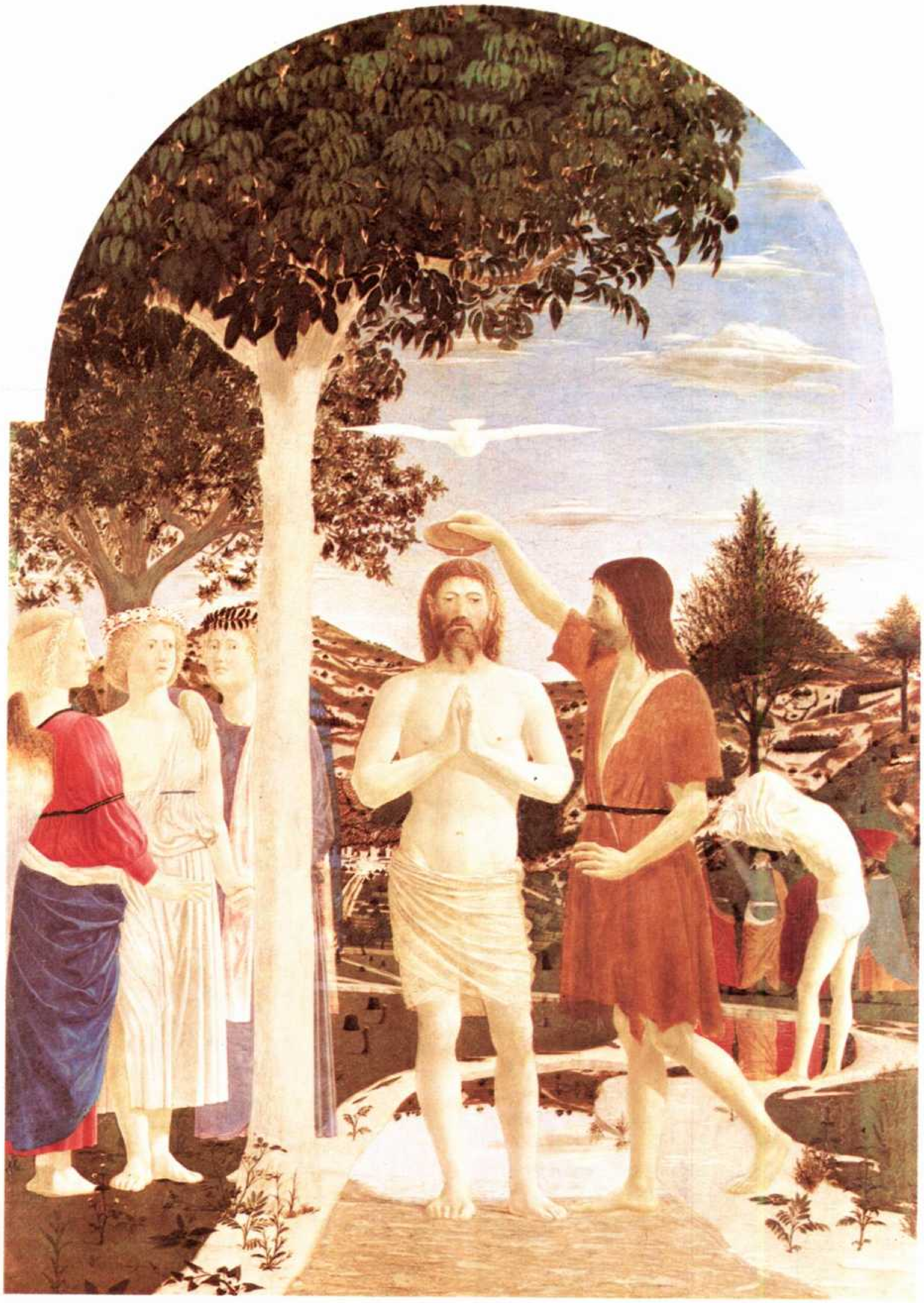
las *Metamorfosis* de Ovidio, 1931; para la *Historia Natural* de Bouffon, 1942). También hizo la gran serie de aguafuertes *El estudio del escultor* (1933-4), en la cual el Minotauro sucede a Arlequín como autorretrato simbólico del artista. En 1937 Picasso fue invitado a contribuir en la sección española de la Exposición Universal de París. Los aguafuertes de *El sueño y la mentira de Franco*, de 1936, ya habían puesto de relieve sus ideas respecto de la Guerra Civil española. La total devastación de la antigua ciudad vasca de Guernica, después de tres horas de bombardeo centralizó sus sentimientos y fue el tema del gran mural *Guernica* expuesto en el Pabellón Español en 1937 (actualmente en el Museo del Prado, Madrid). Esta pintura, considerada por muchos como su obra maestra, reúne no sólo muchos de los símbolos y alegorías que había creado en las décadas de 1920 y 1930, sino también el vigor expresivo del lenguaje visual poscubista. Este cuadro monocromático y de composición extraordinariamente directa y simple, es una de las grandes imágenes simbólicas del arte europeo. Sus posteriores imágenes de protesta política *(El osario*, 1945, Museum of Modern Art, Nueva York; *Matanza en Corea*, 1951, Musée Picasso, París) no alcanzan el mismo grado de universalismo.
Picasso pasó la mayor parte de la Segunda Guerra Mundial en la ocupada ciudad de París, pintando y esculpiendo; muchas de las obras realizadas en esta época fueron expuestas en el primer Salon d'Automne celebrado después de la Liberación, en 1944, y en Londres en 1945. Estas exposiciones demostraron que, a los sesenta y tres años, Picasso era el pintor más capaz de provocar una reacción pública masiva y sentaron las bases de la notable fama popular de sus últimos años.
A fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950, dedicó una cantidad considerable de tiempo y de energía a una serie de conferencias sobre la paz que dio por toda Europa. En 1944 se había afiliado al Partido Comunista. A pesar de las repetidas denuncias de su arte como un arte degenerado por los jefes comunistas, en 1961 le concedieron inesperadamente el Premio Lenin. Picasso afirmaba que su simpatía por el comunismo «era el resultado lógico de toda su vida». Su motivación era más humanitaria que política.
En 1945 se trasladó al sur de Francia, donde habría de vivir el resto de su vida. Estuvo an Antibes en 1946, se mudó a Vallauris en 1948, a Cannes en 1955, a Vauvenargues en 1958 y finalmente a Mougins en 1961. En este último y prolongado período entre la Segunda Guerra Mundial y su muerte, acaecida en 1973 —vivió más que la mayoría de sus grandes amigos y contemporáneos, sobreviviéndolos en muchos años—, siguió produciendo de una manera prolífica aunque errática. En una exposición celebrada en el Palais des Papes, Avignon, en 1970, de la producción de años anteriores, figuraban 165 cuadros y 45 dibujos. Como siempre, trabajó simultáneamente con muchos medios. En el taller de cerámica que había instalado en Vallauris produjo gran número de obras, relajadas y gozosas y llenas del gusto que experimentaba ante la novedad del medio. Pasó varios períodos haciendo grabados en linóleo, igualmente luminosos y creativos, y en ningún momento decayó su interés por la escultura.
En la década de 1950 esto se concretó en más improvisaciones con objetos encontrados *(La cabra*, 1950, Museum of Modern Art, Nueva York; *Las bañistas*, 1956, National Trust for Historic Preservation in the United States, Washington, D. C.). Durante la década de 1960 se dedicó a obras en plancha de hierro pintadas libremente, volviendo otra vez a la tendencia del fecundo período de 1912 a 1915. Muchas de estas obras fueron ampliadas —generalmente en cemento tratado con chorros de arena— para emplazamientos públicos en Europa y en los Estados Unidos (por ejemplo, la gran *Cabeza*, que se encuentra en el Centro Cívico de Chicago, 1965-7).
También realizó algunas pinturas por encargo: los paneles de *La guerra y la paz* para la capilla desconsagrada de Vallauris (1952) y el mural para el edificio de la UNESCO en París (1957-8). Entre otras pinturas figuran diversas series de variaciones sobre motivos de otros artistas (por ejemplo, de las *Femmes d'Alger*, de Delacroix; de *Las Meninas*, de Velázquez, y de otras obras de Poussin, El Greco, Cranach, Courbet y Manet). En ellas despliega el virtuosismo y la capacidad de improvisación sorprendentes, que tan claramente se ven en el filme del artista en pleno trabajo realizado por Georges Clouzot con el título *Le mystère de Picasso* (1953).
La obra de su última época se resume en los grabados de la serie *El artista y su modelo* (1968) y en las muchas pinturas y dibujos que tienen relación con ella. En ellos se combinan la autobiografía íntima y la alegoría humana universal, lo mismo que en los cuadros del comienzo de su carrera. Tienen una sensualidad exuberante, a veces lírica y otras erótica. Las sutilezas de la expresión facial y corporal se unen a una percepción aguda, casi caricaturesca. Por encima de todo, rezuman la energía y la vitalidad radiante que constituye el núcleo del arte y la influencia de Picasso.
Se han realizado importantes exposiciones de la obra de Picasso en París (1955), Londres (1960), Nueva York (1962) y nuevamente en París (1966-7), así como exposiciones en memoria suya en 1973 y una importante retrospectiva en el Museum of Modern Art, Nueva York (1980). Hay varios museos dedicados exclusivamente a su obra en Francia (entre ellos el Musée Picasso de París) y también el museo Picasso de Barcelona que contiene la serie completa de las variaciones sobre *Las Meninas*.
La enorme colección de las obras que seguían todavía en su poder en el momento de su muerte fue legada al Louvre, París.

Piero della Francesca

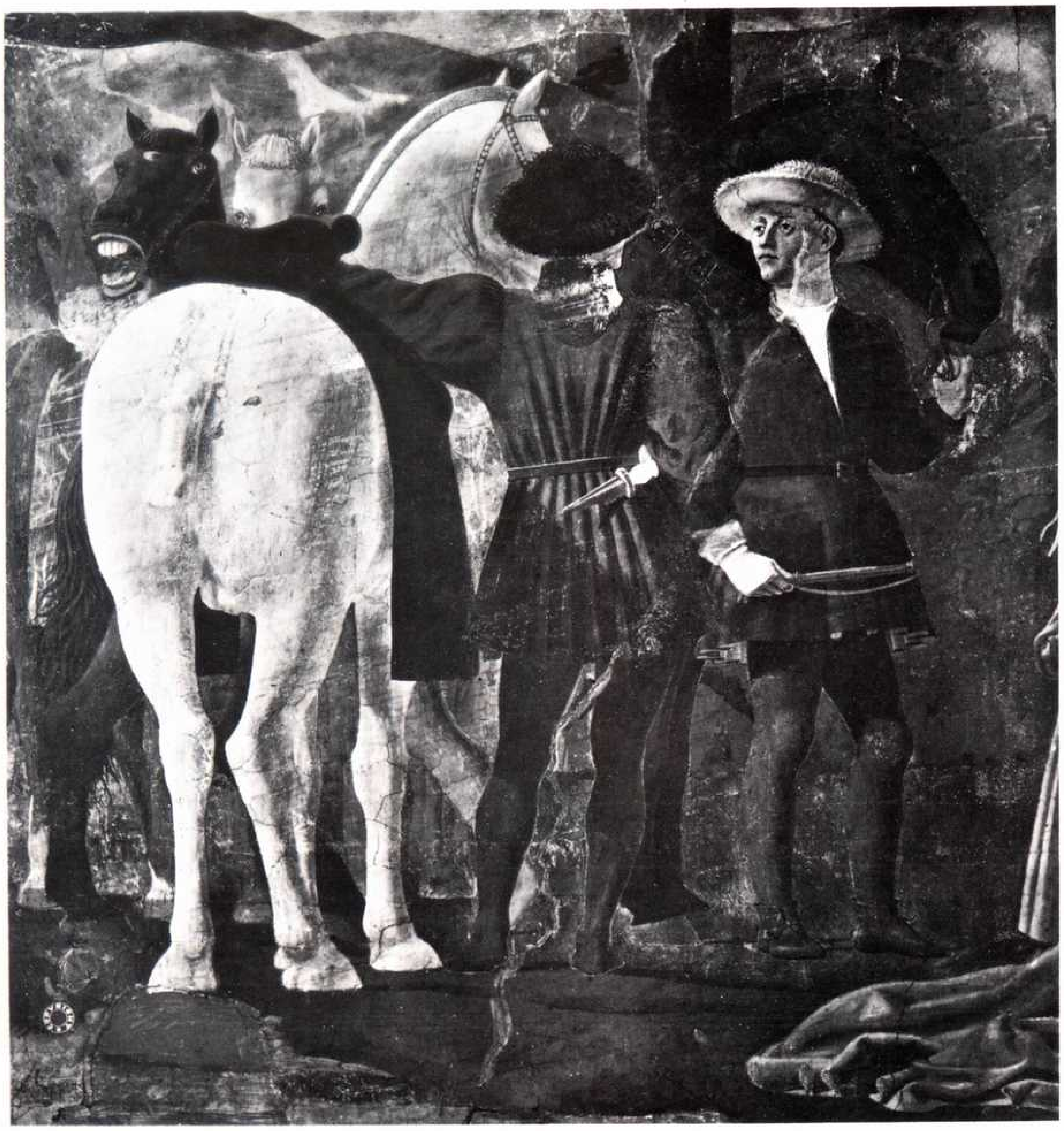
c. 1410/20-92

El pintor italiano Piero della Francesca respondió a una amplia gama de influencias: la elegancia del gótico internacional, la monumentalidad y el control de la luz de Masaccio y las innovaciones en materia de paisaje y de técnica de la pintura flamenca. Sin embargo, ningún artista de su generación combinó estos intereses con un dominio tal del color claro y luminoso.
Nació con el nombre de Piero da Benedetto de'Franceschi en Borgo San Sepolcro, cerca de Arezzo. No conocemos ni la fecha de nacimiento ni el motivo por el cual se le llamó Piero della Francesca. La misma oscuridad rodea los comienzos de su formación como pintor. Sólo tenemos un documento que registra su presencia en Florencia en 1439 con Domenico Veneziano, quien estaba trabajando en

unos frescos en Santa Maria Novella. La desaparición de estos frescos significa que sólo podemos hablar de la jerarquía de Piero por esa época por referencia a su obra más antigua, el políptico de *La Virgen de la Misericordia con los santos Sebastían, Juan Bautista, Andrés y Bernardino de Siena,* pintado por encargo de la Cofradía de la Misericordia, en Borgo, en 1445. El contrato especificaba que habría de quedar terminado en tres años. La inmadurez comparativa del estilo permite suponer tanto que fue realizado en el término exigido, como que en 1439 Piero era ayudante de Domenico Veneziano. La influencia de éste puede reconocerse en los colores claros, luminosos, en el ropaje de la Virgen y en su rostro despejado, con el cabello peinado hacia atrás y cejas finas. El ropaje arrugado de los Santos Juan y Andrés refleja la influencia de otro artista florentino, Andrea del Castagno, cuya *Resurrección* fue el punto de partida para la *Resurrección* que Piero pintó en Borgo (probablemente durante la década de 1450).
La inmadurez del políptico de Borgo puede advertirse por comparación del *contrapposto* exagerado y torpe de San Sebastián con la *pose* refinada y equilibrada de Cristo en el centro del *Bautismo de Cristo* (National Gallery, Londres), que tal vez fue pintado a comienzos de la década de 1450. Los otros santos que los flanquean están desarrollados en obras posteriores. San Andrés reaparece en una versión más sólida y monumental como San Segismundo, en la obra de 1451 titulada *Pandolfo Malatesta ante San Segismundo* en el templo Malatestiano, Rímini; vuelve a aparecer, con una nueva gama de color y mayor riqueza de ropajes, en el santo del *Retablo de San Agostino* (1454-69), que se encuentra en la colección Frick, Nueva York. Es uno de los cuatro santos acompañantes de un políptico encargado para el altar mayor de S. Agostino, Borgo, en 1454, pero que sólo se llevó a cabo a fines de la década de 1460. Las figuras centrales de *La Virgen y el Niño* se han perdido. Los otros santos que se conservan son *San Agustín,* que se encuentra en la Galería Nacional de Lisboa; *San Miguel,* en la National Gallery, Londres, y *San Nicolás de Tolentino* del museo Poldi Pezzoli, Milán.
En esta descripción del políptico de la Misericordia se ha omitido hasta el momento la mención de la manera directa en que cae la luz (la fuente está a la derecha) y la fuerza de las sombras proyectadas. La mirada de Piero trasciende los modelos inmediatos de la pintura florentina de la década de 1430 para fijarse en las realizaciones de Masaccio. Este interés se hace explícito en la pequeña Crucifixión que se halla en la parte superior del políptico, que sigue fielmente el modelo del políptico de Masaccio que anteriormente se encontraba en los Carmine, Pisa, y en la actualidad está en el Museo e Galerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles. Esta vinculación es importante para la realización de mayor envergadura de Piero, los frescos de Arezzo, pero también para otras obras posteriores. *La Madonna de Senigallia* (Galleria Nazionale delle Marche, Orbino), perteneciente al final de la carrera de Piero, a comienzos de la década de 1470, es un último tributo a Masaccio.
El interés por proyectar las enormes



Piero della Francesca: *El bautismo de Cristo*; tabla; 167 × 166 cm.; comienzos de la década de 1450. National Gallery, Londres.



Piero della Francesca: *El séquito de la reina de Saba,* detalle de *El encuentro de Salomón y la reina de Saba*; fresco; 1452. San Francesco, Arezzo.

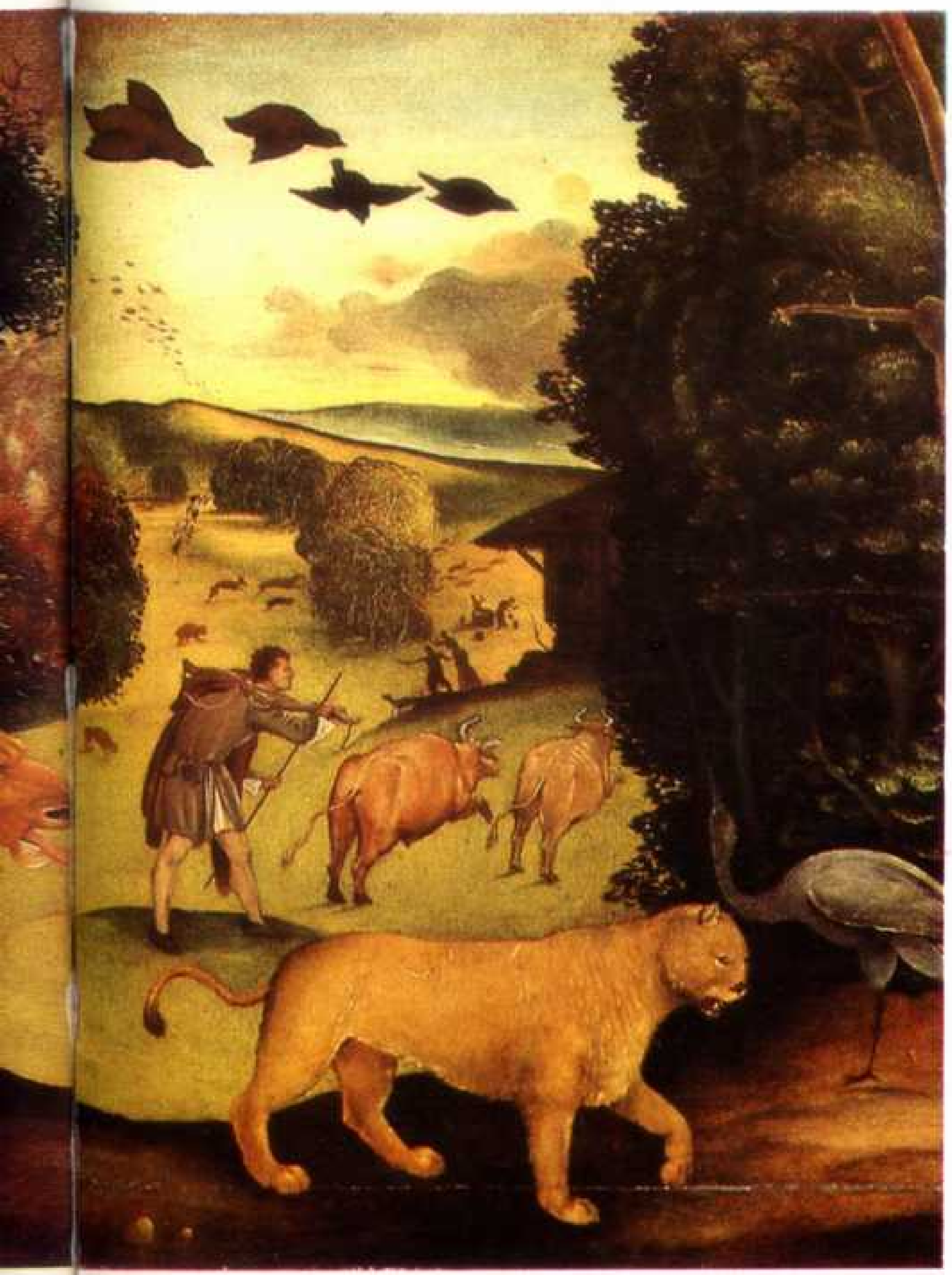
formas de la Virgen y el Niño en el espacio se combina con un nuevo refinamiento en las vestiduras contrastantes que llevan los dos ángeles que flanquean a las figuras centrales. La ambientación, con una vista que lo atraviesa todo hasta una ventana del vestíbulo a la izquierda del panel, revela la influencia de la pintura flamenca. Esta influencia había transformado su tratamiento del paisaje desde el que se advierte en el *Bautismo* de la National Gallery, donde el verde del primer plano es igual al que se ve en la distancia, hasta el de los retratos de *Federico de Montefeltro* y *Battista Sforza* (c. mediados 1460; Uffizi, Florencia), donde hay un manejo atmosférico de la brumosa distancia detrás de los retratos de perfil (el formato es flamenco).
La pintura flamenca sirvió para transformar el medio con el cual pintaba Piero, pasando del temple de sus primeros cuadros, y de un medio mixto con una combinación del temple y óleo que empleó posteriormente, a una técnica de óleo pleno en su obra más tardía. En la *Virgen entronizada con santos y adorada por Federico de Montefeltro* (Pinacoteca di Brera, Milán), la influencia de la pintura flamenca aparece vinculada con el dominio de la perspectiva que caracteriza a Piero. Esto culminó en dos tratados escritos en la corte de Urbino al final de su carrera, cuando su vista ya no le respondía. Ni el políptico de la Misericordia ni el de Perugia le habían brindado la oportunidad de elaborar las ambientaciones.
La *Virgen entronizada* rompe con la tradición italiana de la *sacra conversazione* y sigue los modelos flamencos colocando las figuras en la nave de una iglesia, frente al cruce y al ábside (que está dominado por un curioso huevo de grandes proporciones, probablemente de avestruz). Es tal la maestría con que están colocadas las figuras dentro del rico mármol de la iglesia, que nos lleva a pasar por alto la discrepancia de escala, en la cual la cabeza de la Virgen, sentada, está a la misma altura que las de los santos y ángeles que permanecen de pie. Son muchos los puntos oscuros relacionados con este cuadro. No es posible que fuera pintado para S. Bernardino de Urbino, donde está registrado por primera vez, porque esa iglesia no se construyó hasta el período comprendido entre 1483 y 1491. El altar de Brera tiene que ser anterior, puesto que Piero dejó de pintar al final de su carrera (cuando su vista empezó a fallar) y porque Federico da Montefeltro no está representado con la toga y la orden de la Jarretera que le fueron concedidas en 1474 y que luce en todos los retratos posteriores a esa fecha. Las especulaciones que relacionan el huevo de avestruz que aparece en el fondo con el nacimiento (tras el de varias niñas) de un hijo y heredero del duque acaecido en 1472, parecen equivocadas. La tradición cuenta que la duquesa oró ante el altar de San Ubaldo, que no figura entre los santos que rodean el trono de la Virgen.
La sosegada calma que muestra gran parte de la obra de Piero hace que nos sorprenda aún más la manera vívida con que trata la narración de *La historia de la Vera Cruz,* en el ciclo de frescos de la capilla principal de la iglesia de San Francisco, en Arezzo. La decoración fue pagada por la familia Bacci en 1416, pero los trabajos no comenzaron hasta 1447, cuando Bicci di Lorenzo empezó el techo, que estaba casi acabado a su muerte, en 1452. No se conoce la fecha en que se encargó su realización a Piero. Se habla de él como del artista que había pintado el ciclo en un documento de 1466, y es posible que no lo comenzara hasta después de 1459, año en que, según documentos, se encontraba trabajando en Roma. La influencia de la antigüedad que sugiere esta fecha se advierte tanto en la parte inferior, en *La derrota de Cosroes,* donde el jinete de la derecha es una derivación de un relieve del Arco de Constantino, y en *La muerte de Adán,* pintada



en la luneta de la pared sur.
Los frescos están dispuestos a la manera tradicional sobre las paredes laterales de la capilla, con frescos más pequeños que flanquean la ventana ojival. La luz, tomada tal como cae de esta ventana, modela las formas con una intensidad que nos remonta a Masaccio, aunque Piero trabaja con una paleta más brillante.
Es muy probable que hubiera un cambio en el programa original. Tanto la elección del tema (tomado de *La leyenda áurea)* como su tratamiento tienen relación con la llamada a una cruzada contra los turcos que se produjo después de la caída de Constantinopla, en 1453. Esto explicaría por qué la narración de la pared del norte se interrumpe para mostrar *La derrota de Cosroes* (de una forma que no se encuentra en *La Leyenda áurea).* Ésta se encuentra frente a *La victoria de Constantino en el puente Milvino,* donde la introducción del anterior emperador bizantino, Juan Paleólogo, como Constantino, refuerza la referencia a Constantinopla. Las resonancias contemporáneas las aporta un águila del Imperio que revolotea sobre los vencedores, así como la mezcla de armaduras clásicas y de la época. Los notables de Arezzo se apiñan para observar *El encuentro de Salomón y la reina de Saba* y la *Muerte de Cosroes.*
Los frescos combinan una sensación de variedad y de equilibrio. El ritual de la corte de la reina de Saba y de sus sirvientes contrasta con el afanoso trabajo de los obreros que deben enterrar la enorme viga. También la escena nocturna en la cual el ángel se aparece a Constantino está colocada junto a la límpida y clara luz matinal de la *Victoria en el puente Milvino.*
La perspectiva del *Descubrimiento de las tres cruces,* un sector de los frescos de San Francisco, no constituye un fin en sí misma, sino que es recurso para diferenciar entre el descubrimiento de las cruces, en las afueras de Jerusalén, y la milagrosa cura realizada por la Vera Cruz dentro de los límites de la ciudad. Lo que Piero hizo en San Francisco puede compararse con los destacados frescos monumentales del Quattrocento, los que Pisanello y Mantegna pintaron en el Palazzo Ducale, Mantua, y los de Masaccio en la capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia.

Piero di Cosimo 1462-1521

El pintor florentino Piero di Cosimo fue, tal como su nombre indica, discípulo de Cosimo Rosselli. Se sabe que estaba en el taller de Rosselli en 1480, pero no cuándo salió de allí. Según Vasari, que es el único que proporciona documentación sobre su vida y sus obras, realizó sus primeros trabajos con Rosselli en Roma, donde ayudó a su maestro en paisajes e introdujo retratos en las pinturas de las paredes de la Capilla Sixtina (1481-2).
Piero era una persona extraña, que al parecer dejó que su jardín se asilvestrara afirmando que «se debía dejar a la naturaleza que cuidara de sí misma...». Era un hombre mezquino que vivía a base de huevos duros, cociéndolos para varios días a fin de ahorrar combustible. Como artista, indudablemente estaba interesado por lo extravagante y lo insólido. Vasari dice: «Se paraba a examinar una pared donde habían escupido personas enfermas imaginando que veía allí combates de caballos así como las más fantásticas ciudades y extraordinarios paisajes... En las nubes descubría las mismas fantasías...». Estas ideas propias de Leonardo aparecen también en su obra, y su estilo imita algunas veces el de su gran compatriota. Aunque sus retratos pueden ser duros, a la manera de Baldovinetti, a menudo muestran la delicadeza y la íntima intensidad de los de Leonardo.
La más conocida de las obras de Piero es una serie de tablas sobre *La historia de los comienzos*



Piero di Cosimo: *Incendio en el bosque*; panel; 71 × 203 cm.; c. 1487-9. Ashmolean Museum, Oxford.

Un combate entre Lapitas y Centauros (National Gallery, Londres), *La caza* (Metropolitan Museum, Nueva York) y *Prometeo* (Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo), basados en historias tomadas de Ovidio. Aunque a menudo resulta oscuro el significado exacto de estas obras, su estilo sorprende por su vitalidad, apoyándose en parte en el ejemplo de Luca Signorelli, que también trabajó en la Capilla Sixtina durante la década de 1480. El arte de Piero podría servir como ejemplo de las variaciones que son posibles dentro del estilo de arte del Renacimiento, concentrado en el cuerpo humano y muy interesado por la mitología clásica. En lugar de ser monumental o heroico, Piero crea una atmósfera poética que se aleja aún más de la vida cotidiana por el estilo flamenco intrincado y detallado de sus paisajes. Sus cuerpos son musculosos y su marcado contorno resulta incitante, pero no se funden con el paisaje en una perspectiva unificada. Sin embargo, es innegable que la perspectiva está presente, como en *La caza*: aquí, un cuerpo sangrante aparece colocado en una abrupta perspectiva, con la cabeza que parece colgar fuera del cuadro, de una manera muy parecida a la de las escenas bélicas de Uccello, a cuyo estilo se asemeja la obra de Piero.
Muy diferentes son las obras como *Virgen y Niño con una paloma* (Louvre, París), que alcanza un peso moral y un dinamismo físico que en nada se parece a sus *poesie* (como habría de llamarse este género en época de Tiziano). Al parecer, Piero gozó también de gran popularidad como diseñador de festivales.
Es posible que su mórbida imaginación se viera alentada por las escenas de muerte y de condenación del *Juicio Final* de Signorelli (c. 1499; catedral de Orvieto). De allí podría haber sacado la inspiración de un carro triunfal especialmente desagradable (siguiendo la tradición renacentista, tomada de la Edad Media, de los Triunfos del Amor, la Fama, la Castidad, el Honor, etc.). En este caso se trata de *El triunfo de la Muerte* (1511), que Vasari describe como: «Una visión sumamente realista pero horrorosa y terrible... este lúgubre espectáculo, por su novedad y su gran vigor... aterrorizó y sorprendió al mismo tiempo a toda la ciudad...». Éste fue uno más de los muchos artefactos que diseñó.
Así, pues, Piero tiene una doble importancia: su interés por los albores de la historia del mundo era un reflejo de la concepción de su época de la Edad Dorada y de sus variaciones.
Sin embargo, sus paisajes, llenos de poesía y descritos por Vasari como «sumamente encantadores, de suave, gracioso, armonioso colorido y bien combinado», señalaban a las claras un interés en el paisaje por el paisaje mismo, apuntando a la creación de un nuevo género que habría de manifestarse entre los venecianos.

Pietro da Cortona 1596-1669

Pietro da Cortona, uno de los artistas que más influyeron sobre el alto barroco romano, era arquitecto, pintor, decorador y diseñador de monumentos. Llegó a ser el principal pintor de frescos de Roma; su excelso control de los complejos esquemas iconográficos y de las composiciones de grandes proporciones y gran diversidad, hicieron realidad todo el potencial del estilo barroco.
Su verdadero nombre era Pietro Berrettini; lo conocían como Pietro da Cortona por el nombre del lugar donde había nacido y donde recibió sus primeras lecciones de Andrea Commodi.
En 1612 llegó a Roma y allí desarrolló su estilo personal a partir del estilo de Rafael y de los antiguos, profundamente conmovido por su amor a Tiziano, que lo convertiría en fundador del movimiento neoveneciano.
Sus primeras obras que conocemos son los frescos de la Villa Muti, en Frascati, y del Palazzo Mattei, Mantua (1622-3).
Cortona atrajo rápidamente la atención de poderosos mecenas como la familia Sacchetti y el cardenal Francesco Barberini, quienes le encargaron las pinturas de frescos en la iglesia de Santa Bibbiana (1642-6).
Estos cuadros de la vida de la santa revelan su profunda admiración por la antigüedad. Contienen profusión de ornamentos clásicos meticulosamente observados y fondos de grandiosa arquitectura imperial. Éstos son el resultado de los numerosos dibujos de vasijas, sarcófagos, arcos y restos arqueológicos romanos que pintó Cortona para el famoso anticuario Cassiano dal Pozzo. Sin embargo, la osadía y el dramatismo de su estilo son realmente nuevos. Sus composiciones dependen de marcadas diagonales y de un trazo vigoroso.
Para la familia Sacchetti, Cortona decoró la capilla del Palacio Chigi en Castel Fusano con frescos de paisajes brillantes, libremente pintados.
En 1629 culmina una serie de grandes cuadros mitológicos e históricos con el *Rapto de las sabinas* (Palazzo dei Conservatori, Roma). Los grupos vigorosos, casi escultóricos, de figuras están organizados en un enérgico flujo de movimiento tanto en profundidad como a través de la tela. El color tiene el brillo característico de los venecianos.
Entre 1633 y 1639, Cortona cubrió de frescos el techo del gran salón del Palazzo Barberini, en Roma. El tema central es la glorificación del Papa Urbano VIII como agente de la Providencia. El programa fue creado por el poeta Francesco Bracciolini. Una gran variedad de intrincados detalles decorativos pintados en una imitación de estuco simulado constituía un marco arquitectónico ilusionista. El techo está dividido en cinco zonas

bien definidas. Por encima y por debajo del entramado flotan figuras pintadas que dan la impresión de un aireado espacio abierto al cielo. La rica diversidad de temas que sutilmente desarrollan el central, y la masa arremolinada de figuras brillantemente escorzadas se orquestan en una composición de abrumadora fuerza centrada en torno a la personificación de la Divina Providencia. En 1637 Cortona había visitado Florencia y Venecia; tanto en la composición como en los hermosos efectos de la chispeante luz y de la atmósfera, sus realizaciones deben mucho a un estudio de los techos pintados por Veronese. Entre 1634 y 1638 se reconoció en Roma su preeminencia y fue elegido príncipe de la Accademia di San Luca.
En Florencia, Cortona había empezado a decorar la Sala della Stufa en el Palazzo Pitti con frescos de las Cuatro Edades.
En 1640 volvió para terminar estos frescos, y entre 1641 y 1647 decoró una sucesión de habitaciones en el gran apartamento ducal. Estas habitaciones están unificadas por un vasto programa iconográfico que relaciona las virtudes de Cosimo I con los signos de los planetas. Las escenas pintadas están enmarcadas por una exuberante decoración al estuco. En ellas, el artista revela una elegancia nueva y sumamente refinada. También pintó al fresco dos pequeñas habitaciones del Palazzo Pitti para Gian Carlo de'Medici.
Las composiciones de la última época de Cortona se apartan de la apasionada exuberancia de la década de 1630 para adoptar un estilo más apacible y más clásico. Durante la década de 1650 pintó muchos retablos y cuadros de caballete, y entre 1647 y 1665 cubrió de frescos la cúpula, la nave y el ábside de Santa Maria in Vallicella. Los frescos de la cúpula son una reelaboración del ilusionismo de Giovanni Lanfranco y Correggio. Entre 1651 y 1654 decoró con frescos el techo de la larga galería del Palazzo Pamphili Navona para el Papa Inocente X. El techo muestra gran variedad de escenas de *La Eneida*.
Bajo la influencia de Rafael y de la antigüedad, resultó una obra de gran elegancia y delicadeza, cuyos colores pálidos pero brillantes son un anticipo de la ligereza del rococó.
A lo largo de toda su carrera, Cortona se hizo cargo también de importantes obras arquitectónicas. La Villa del Pigneto, cerca de Roma, fue construida para la familia Sacchetti antes de 1630: aquí, las alas laterales, cóncavas, servían de marco a una elevada estructura central con una hornacina monumental, idea derivada del Belvedere del Vaticano.
Entre 1635 y 1650 Cortona se ocupó de la reconstrucción de SS. Martina e Luca, en Roma. La planta es una cruz griega rematada en ábsides coronada por una cúpula. La parte superior de la iglesia está ricamente decorada con una variedad de diferentes motivos que en última instancia se remontan al manierismo florentino.
En la cúpula, las nervaduras están superpuestas a paneles esconzados de gran personalidad que forman una ondulación (encofrados). La fachada exterior es curva, obedeciendo aparentemente a las presiones del espacio interior. Este movimiento sugerido está firmemente enmarcado por machones que sobresalen.
Esta interacción de formas cóncavas y convexas, tema característico del barroco romano, está aún más desarrollada en la remodelación que hace Cortona de la fachada de Santa Maria della Pace, Roma (1656-7).
Allí colocó un atrevido porche semicircular frente a la parte inferior de la fachada. Puso de relieve su impulso hacia afuera



Pietro da Cortona: *La apoteosis de Eneas;* fresco del techo; 1651-4. Galleria Doria Pamphili, Roma.

colocándola contra una fila convexa de palcos en la parte superior, enmarcada por profundas alas cóncavas que parecen transformar la superficie total de la *piazza* en un escenario.
Sin embargo, en otros aspectos, la iglesia es más sobria, que la de los Santos Martina e Luca, y esta tendencia hacia la grandeza y la simplicidad romanas alcanza un desarrollo aún mayor en la fachada de Santa Maria in Via Lata, Roma (1658-62).
Aquí hay dos plantas separadas por un amplio cornisamiento que sobresale. En la planta inferior, una columnata corintia se abre hacia el interior de un pórtico, y en la planta superior hacia una logia. En la columnata superior, un arco redondo, cerrado por un tímpano triangular, irrumpe en el interior del cornisamiento, idea tomada de fuentes helenistas o de la Roma imperial.
En 1664 Cortona presentó proyectos para terminar el Louvre. El más importante entre los de sus últimos años fue la cúpula de S. Carlo al Corso, Roma, donde la clásica simplicidad de los motivos contrasta abruptamente con el intrincado manierismo de la cúpula de SS. Martina e Luca.
La gran fama de que disfrutó Pietro da Cortona ha padecido mucho.

Pigalle, Jean-Baptiste 1714-85

El escultor francés Jean-Baptiste Pigalle nació en París. Su padre era ebanista, y él había de convertirse en el escultor francés más destacado de mediados del siglo XVIII y uno de los principales representantes de la escultura de la Ilustración. Fue, en un principio, discípulo de Robert le Lorrain, y luego de Jean-Baptiste Lemoyne. Sus comienzos no fueron muy brillantes. No consiguió una beca para estudiar en Roma y tuvo que trasladarse allí por su cuenta. En los tres años que estuvo en esa ciudad (1736-9) no parece haber sufrido mucho la influencia de la escultura clásica ni de la barroca. La obra más original de Pigalle es su extraordinaria estatua de Voltaire desnudo (1770-6; Louvre, París), pero lo más acabado es su monumento al mariscal Saxe (Estrasburgo), de 1735-76.



Jean-Baptiste Pigalle: *Monumento al mariscal de Saxe;* 1753-76. Iglesia de Santo Tomás, Estrasburgo.

Pintoricchio c. 1454-1513

El pintor italiano Bernardino di Betto, conocido como Pinturicchio o Pintoricchio, nació en Perugia. Sus frescos son sus obras más importantes, aunque también pintó retablos y retratos. Llegó a Roma en 1481 como ayudante de Perugino, perteneciente al gupo de artistas de Umbría y Florencia (en el que figuraban Ghirlandaio, Rosselli, Signorelli y Botticelli), que Sixto IV había hecho venir para pintar los frescos de la Capilla Sixtina. Más tarde, Pintoricchio recibió importantes encargos para pintar frescos en Roma: para la decoración de la Capilla Bufalini en Santa Maria in Aracoeli (c. 1485), los apartamentos de los Borgia en el Palacio del Vaticano (1492-4), y la capilla presbiterial de Julio II en Santa Maria del Popolo (1509-10). También pintó dos importantes series fuera de Roma: los frescos de la Capilla Baglioni en Spello (1501; Santa Maria Maggiore) y los de la Biblioteca Piccolomini de Siena (1502-8).
Los numerosos frescos de Pintoricchio y los muchos que pintaron contemporáneos suyos, como Ghirlandaio, muestran que durante las postrimerías del siglo XV aumentaron las oportunidades de pintar obras de grandes dimensiones. Esto estimuló a Pintoricchio y a otros artistas para experimentar nuevas maneras de enfocar la decoración mural.
Las pinturas de Pintoricchio honran, muchas veces de una manera extravagante, a su mecenas.
La Biblioteca Piccolomini, de Siena, fue construida en honor de Eneas Silvio Piccolomini, que fue el humanista Papa Pío II (1458-64), para contener sus colecciones de textos clásicos. Los frescos de Pintoricchio representan momentos triunfales en la carrera del Papa, que éste había narrado en su autobiografía (ésta se basaba, punto por punto, en un texto antiguo: los *Comentarios* de Julio César). Las referencias a Eneas Silvio se encuentran incluso en el techo, donde aparece el *stemma* de los Piccolomini en el centro de la decoración.
Esas pinturas y otras que realizó Pintoricchio resultan francamente decorativas debido al enfoque aparentemente ingenuo con que trató la narración monumental.
El redescubrimiento de la *Domus Aurea* (la «Casa dorada» de Nerón) en Roma incitó tanto a Pintoricchio como a otros artistas de fines del siglo XV a imitar los adornos pintados al estuco de sus salones. Los clientes alentaron la creación de esas decoraciones *all'antica*. El contrato de Pintoricchio para la Biblioteca Piccolomini le obligaba a incluir *grotteschi* en la decoración. El pintor respondió cubriendo las pilastras superpuestas de las paredes de la Biblioteca y también las pechinas del techo con ornamentaciones grotescas policromadas, copiadas de la decoración de la *Domus Aurea*.
Pintoricchio fue un artista popular, innovador y al mismo tiempo prolífico. El desarrollo de su carrera en Roma, por entonces nueva capital artística de Italia como consecuencia del regreso del Papa desde Avignon, resulta de por sí significativa. Su carrera estableció el modelo para los artistas

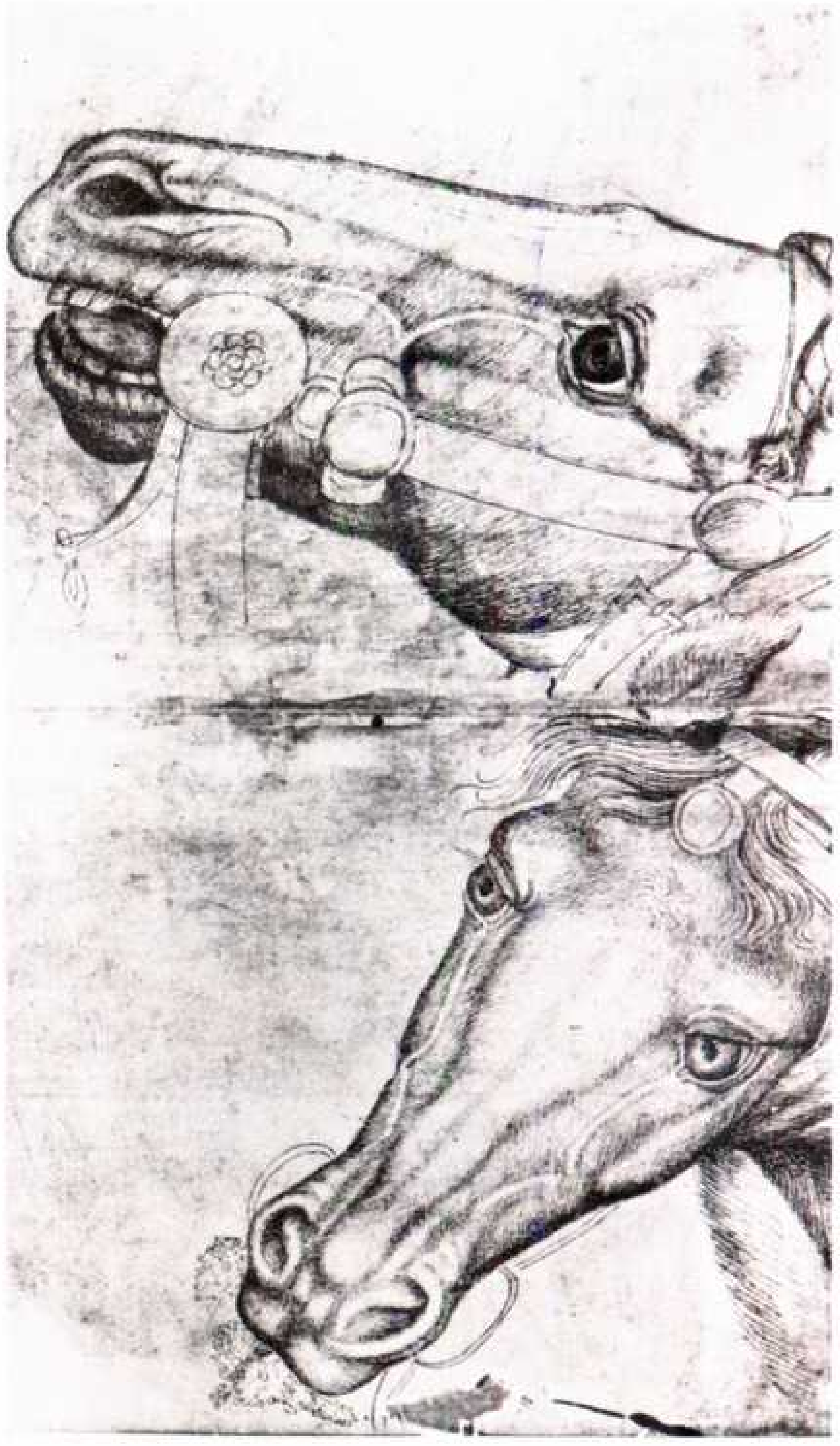
ambiciosos que le siguieron, desde Rafael hasta Pietro da Cortona, que también llegaron a Roma para pintar murales monumentales para iglesias y palacios.

Pisanello 1395-1455

El artista italiano Antonio Pisano, llamado Pisanello, fue un elegante pintor de corte y medallista, seguidor de Gentile da Fabriano, y uno de los principales exponentes del estilo gótico internacional.
Se crió en Verona, y es probable que hiciera su aprendizaje inicial con Stefano da Verona, cuya influencia se advierte claramente en la *Madonna della Quaglia* (c. 1420; Museo di Caltelvecchio, Verona), una de las primeras obras de Pisanello. Entre 1415 y 1422 trabajó en Venecia, donde continuó el ciclo de frescos de Gentile da Fabriano (actualmente destruido) en el Gran Salón del Palacio de los Dogos, bajo la dirección de Gentile. Más tarde aparece mencionado en documentos de Verona y Mantua, y es probable que en 1423 viajara a Florencia para colaborar con Gentile en la pintura de su Retablo Strozzi (Uffizi, Florencia).
Desde 1424 hasta 1425 Pisanello trabajó en la corte de los Gonzaga, en Mantua. Durante el mismo período pintó al fresco una *Anunciación* que lleva su firma en la tumba de Niccolò Brenzoni, en la iglesia veronesa de San Fermo. Acompañó o siguió a Gentile da Fabriano a Roma en 1426, permaneciendo allí hasta 1432, y terminando el ciclo al fresco de la basílica laterana, que quedó sin terminar a la muerte de Gentile y que luego fue destruido. También hizo dibujos de antigüedades romanas, por las que sentía gran admiración. A su vuelta a Verona, decoró con frescos la capilla Pellegrini en la iglesia de Santa Anastasia (1436-8); de estas pinturas sólo queda el *San Jorge y la princesa*, que habla a las claras de su predilección por los animales, pudiéndosele considerar uno de los grandes representantes de este género pictórico de la historia del Arte. En realidad, en *La visión de San Eustaquio* (1436-8; National Gallery, Londres) los animales eclipsan todo objetivo religioso. Existen varios dibujos preparatorios para ambas obras entre los numerosos dibujos



Pisanello: *Virgen y el Niño con San Jorge y San Antonio Abad:* National Gallery, Londres.



Pisanello: Estudio de la cabeza de dos caballos; lápiz sobre papel; 29 × 19 cm. Louvre, París.

de animales atribuidos a Pisanello, muchos de los cuales se encuentran en el Codex Villardi, en el Louvre de París. Estos dibujos lo revelan como uno de los artistas más observadores de cuantos han representado a los animales en el arte occidental.
Pisanello se dirigió a Ferrara en 1438. Su carrera como medallista comenzó en el Congreso de Ferrara, al que asistió Juan VIII Paleólogo, en aquel entonces emperador de Constantinopla. Su medallón del emperador (la primera medalla renacentista hecha en Italia) debe de corresponder a ese mismo año. Fue el comienzo de una serie de excelentes medallones-retrato que le encargaron los tiranos reinantes en Italia, autodenominados «Señores».
En 1439 Pisanello volvió a Mantua. Durante la década siguiente repartió su tiempo entre la corte Gonzaga, la corte Este en Ferrara y su Verona natal. En 1448 se trasladó a la corte napolitana de Alfonso de Aragón, para quien trabajó como detallista. Después de 1449 no hay pruebas documentales de sus actividades ni de su paradero. En la corte de Alfonso de Aragón, en Nápoles, debió encontrar el ambiente humanista que tanto favoreció a su obra.

Pisani siglos XIII y XIV

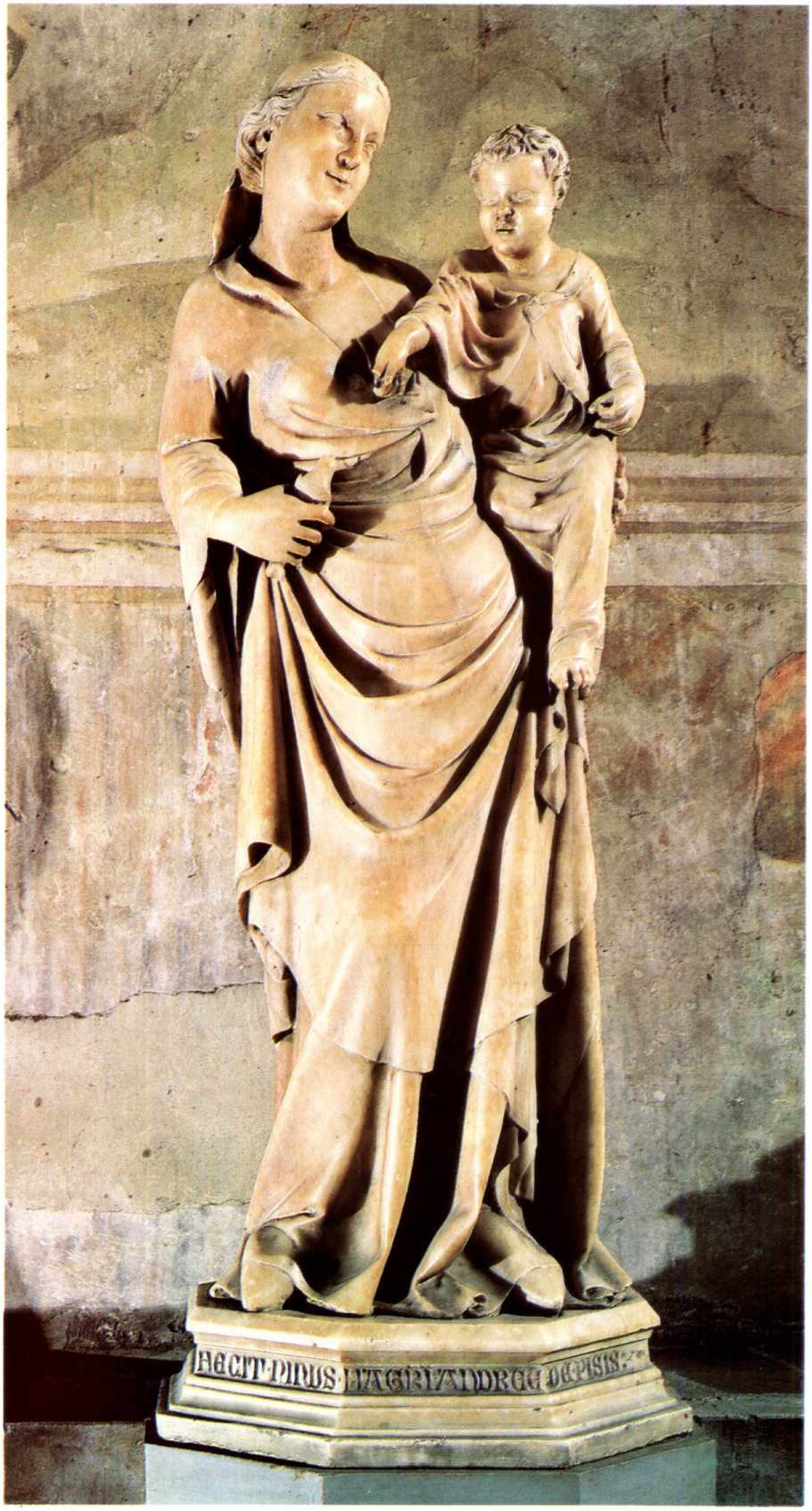
El grupo de escultores italianos, a los que se conoce como los Pisani, comprende a Nicola Pisano (fl. 1258-78) y a su hijo Giovanni (fl. 1245/50-1314); Andrea da Pontedera, conocido como Andrea Pisano (fl. c. 1290-1348/9), y su hijo Nino (fl. 1349-?68). Las dos familias no estaban emparentadas, pero tenían un apelativo común.
El nombre con que se les conoce responde a su lugar de origen, y en Pisa fundaron y mantuvieron la Escuela pisana, que dominó la escultura toscana, y en menor medida la italiana, durante el siglo comprendido entre 1250 y 1350. Otros artistas de grandes méritos, como Arnolfo di Cambio y Tino di Camaino, pertenecían a ese círculo. La conjunción de sus talentos produjo innovaciones en el estilo, en la iconografía

Giovanni Pisano: El púlpito de la catedral de Pisa; mármol; 1302-10.



y en los programas escultóricos, que representan una cima importante en la historia del arte europeo. Pisa, en su apogeo de c. 1250, fue una de las varias ciudades estado toscanas (siendo Florencia, Siena y Lucca las más notables de las restantes) que estuvieron en una continua rivalidad durante la baja Edad Media. Esas rivalidades, alimentadas por las lealtades a los güelfos o a los gibelinos, partidarios unos del Papa y otros del emperador alemán en la guerra de las Investiduras, a menudo se tradujeron en guerra abierta. Pero no fue una situación que impidiese el movimiento de los artistas. Así, Nicola y Giovanni Pisano trabajaron en Siena, siendo el segundo ciudadano de ese lugar durante muchos años, y Andrea trabajó bastante tiempo en Florencia. Un factor importante a la hora de evaluar el arte de los Pisani es la presencia en Nápoles de la monarquía angevina francesa a partir de 1260. Esto significó la aparición de la cultura francesa en Italia, especialmente del estilo gótico, del cual iba a haber muchos ejemplos en la obra de los Pisani. Pero esta poderosa influencia no logró extinguir en ningún momento los ecos innatos de la antigüedad clásica en el arte italiano, ecos que habrían de reflejarse con gran claridad en la escultura de Nicola y de Giovanni Pisano. El conocimiento que tenemos de las vidas de estos dos artistas es fragmentario; pero gran parte de su obra se ha conservado en buenas condiciones, especialmente la famosa serie de púlpitos. Éstos son las piedras de toque de su obra. Debido a los adelantos que manifiestan en lo que se refiere a la representación naturalista —adelantos que preceden a los grandes logros de Giotto—, constituyen la base para sostener que Nicola y Giovanni fueron los primeros artistas del Renacimiento. No conocemos la fecha de nacimiento de Nicola Pisano, y sus orígenes son oscuros. Si bien la mayor parte de los documentos se refieren a él como un artista «de Pisa», hay dos que afirman que es original de Apulia. El primer documento que menciona a Nicola es de 1258, y vuelve a aparecer en 1260, año en que firmó el púlpito del baptisterio de Pisa. Tras terminar el púlpito de Pisa, Nicola emprendió, probablemente, la realización de dos relieves para la catedral de Lucca. Éstos no están ni documentados ni firmados, y no se conoce a ciencia cierta cuál fue su participación en ellos. En 1265 se comprometió a hacer un púlpito para la catedral de Siena. Quedó terminado en 1268. Se trata de un púlpito octogonal, más grande y complejo que el de Pisa, y en los ángulos del casquete tiene estatuillas en lugar de columnas. Las escenas en relieve son de proporciones más reducidas que las de Pisa, y tienen mayor número de figuras. La última obra documentada de Nicola es la *Fontana Maggiore* en Perugia, en la cual trabajó con Giovanni y que quedó terminada en 1278. Está realizada en tres niveles: la cuenca inferior es un polígono

de veinticinco lados, decorado con cincuenta relieves; encima de éste hay otra cuenca más pequeña, de doce lados, con estatuillas dispersas. El nivel superior, todo de bronce, consta de una columna que soporta una cuenca y una cariátide, de la cual mana el agua. El estilo y la iconografía muestran en algunas partes la influencia francesa y quizá señalan la intervención de Giovanni.
Tampoco conocemos la fecha de nacimiento de éste, aunque sabemos que nació en Pisa.
Tras terminar los proyectos de Siena y de Perugia, permaneció tal vez en el taller de Nicola, ayudando a su padre en la decoración escultórica del exterior del baptisterio de Pisa, un plano del que no quedan documentos, pero que se adjudica sobre bases sólidas a este círculo.
En 1285 residía en Siena y emprendía el diseño y la decoración de la fachada de la catedral, aunque no hay documento directo alguno que pruebe esto y sólo se hace referencia a él como «capomaestro» (arquitecto jefe) en 1290. Cuando se marchó, probablemente en 1297, había dejado terminados seis animales y catorce profetas bíblicos y sabios de la antigüedad, de grandes dimensiones y de cuerpo entero, todos para la parte inferior de la fachada. Las figuras, castigadas por los elementos climáticos, se encuentran actualmente en el Museo dell'Opera del Dumo, Siena.
Probablemente a poco de su regreso a Pisa, Giovanni empezó el tercer púlpito de la gran serie, el de la iglesia de S. Andrea en Pistoia.
Este púlpito, terminado en el año 1301, no difiere demasiado en cuanto a disposición e iconografía del que Nicola realizó en Siena, pero vuelve a la forma hexagonal del púlpito de Pisa.
Apenas concluido este púlpito, Giovanni recibió en 1302 el encargo de hacer otro, esta vez para la catedral de Pisa. Terminado en 1310, este nuevo púlpito es mucho mayor que los tres anteriores y tiene forma octogonal.
La iconografía de las secciones superiores es la misma, si bien ha sido convenientemente expandida.
La diferencia más importante es la sustitución de algunas columnas por cariátides, dos de las cuales

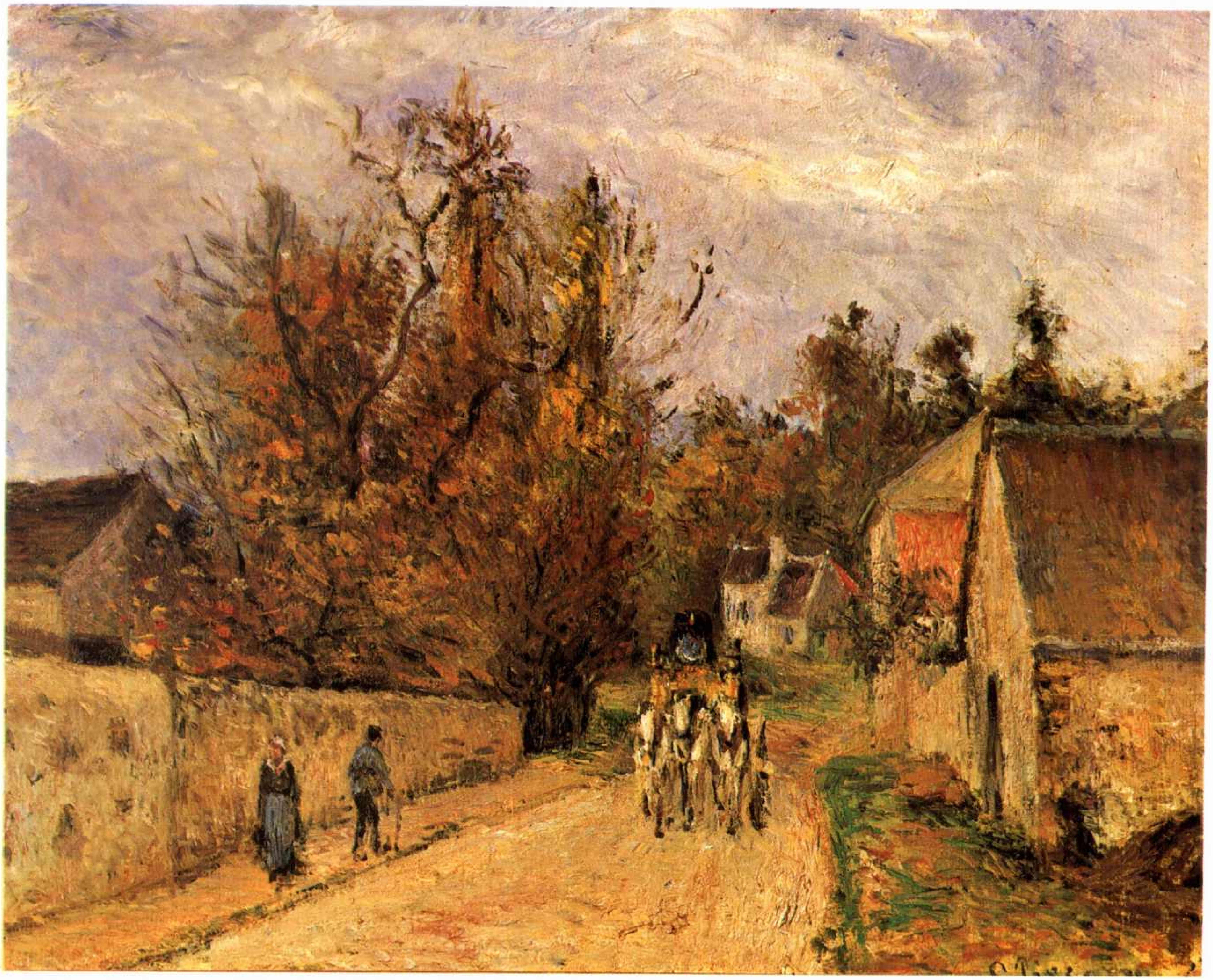


Nino Pisano: *Madonna y Niño;* mármol; c. 1384. Santa Maria Novella, Florencia.

descansan sobre bases en las que han sido talladas complejas figuras escultóricas.
En 1311-12 Giovanni esculpió la única figura funeraria que llegó hasta nuestros días de toda su producción. Se trata del monumento funerario de Margarita de Luxemburgo, esposa del Emperador Enrique VII (fragmentos en el Palazzo Bianco, Génova, y en otras partes).
Otras obras suyas que llegaron a nosotros son algunos crucifijos de madera y cierto número de grupos de la Virgen y el Niño, entre los que se cuenta uno tallado en marfil (tesoro de la catedral de Pisa).
La mayoría no están documentados ni firmados, pero se adjudican a diferentes períodos de la vida de Giovanni, tomando como base seguras pruebas estilísticas.
No existen pruebas dignas de crédito de la pretendida visita de Giovanni a Francia, por más que en su obra exista una considerable cantidad de elementos góticos. Dichos elementos, junto con algunos préstamos de la antigüedad, están bien asimilados, a diferencia de lo que ocurre en la obra de su padre. Por otra parte, su obra se caracteriza por una gran facilidad en el manejo de los gestos y de los grupos de figuras, y sus relieves narrativos resultan sumamente vívidos.
Como improntas características de Giovanni pueden citarse los cuellos largos y las cabezas salientes de sus figuras.
Las enormes realizaciones de Nicola y Giovanni Pisano eclipsan la obra de sus homónimos del siglo XIV.
En el caso de Andrea Pisano, esto resulta especialmente lamentable, por cuanto sus puertas de bronce para el baptisterio de la catedral de Florencia se cuentan entre los monumentos más importantes del arte italiano. Las puertas, firmadas y fechadas en 1330, constituyen la primera mención del nombre de Andrea. Quedaron terminadas en 1336. En conjunto contienen veinte escenas de la vida de Juan Bautista y ocho personificaciones de las virtudes, cada una de ellas encerrada en un cuadrifolio, elemento decorativo que da vida a la superficie de las puertas. No se conoce con seguridad ninguna fuente para la disposición general, si bien los cuadrifolios, motivo de origen francés, fueron empleados por Giotto en la Capella dell'Arena, Padua. El estilo de figuras y de ropajes de Giotto es empleado por Andrea con gran belleza y gracia, y algunas de sus brillantes composiciones son adaptaciones de los frescos del pintor en la Capilla Peruzzi (en Santa Croce, Florencia).
En los casos en que éstos no le proporcionaron el prototipo buscado, se valió de los mosaicos de la cúpula del baptisterio. El formato de las puertas fue copiado por Ghiberti en su primer juego de puertas para el mismo edificio.
En 1340 se menciona a Andrea como «capomaestro» de la catedral de Florencia, puesto que ocupó hasta 1343. Fue él quien amplió el campanario hasta la segunda cornisa principal. Se le suele atribuir también el diseño y la ejecución de la mayoría de los relieves que circundan la mitad inferior de la base, donde una vez más se advierte la influencia de Giotto en el estilo. Algunas de las estatuas que ocupan las hornacinas de arriba se le han atribuido también.
En 1347 fue nombrado «capomaestro» de la catedral de Orvieto, sucediéndolo en 1349 su hijo. Es probable que muriera ese año o en Florencia al año siguiente.
Son muy dispersas las referencias acerca del hijo de Andrea, Nino, que han llegado hasta nosotros. En 1353 había abandonado su puesto en Orvieto. En 1357-8 aparece registrado como platero en Pisa. En 1368 ya había muerto.
Las tres obras firmadas por este artista que se conservan no llevan fecha. Dos de ellas, una *Madonna con Niño* (Santa Maria Novella, Florencia), y algunas figuras, entre las que se cuenta una *Madonna con Niño*, que sirve de remate al monumento Cornaro (SS. Giovanni e Paolo, Venecia), señalan un estilo gótico próximo al arte francés de la época. Su encanto puede apreciarse en la dulce sonrisa de las Madonnas. En torno a estas obras se reúne toda una colección de esculturas no identificadas del siglo XIV. Son muy pocas las que pueden atribuirse o fecharse con cierta seguidad. Dos de las más definidas son una *Madonna con Niño*, donde la Virgen da de mamar a su Hijo (Museo Nazionale di San Matteo, Pisa) y un par de figuras de mármol, *La Virgen y el Ángel de la Anunciación* (Santa Catherina, Pisa), que tuvieron gran influencia sobre los posteriores grupos de la Anunciación.

Pissarro, Camille 1830-1903

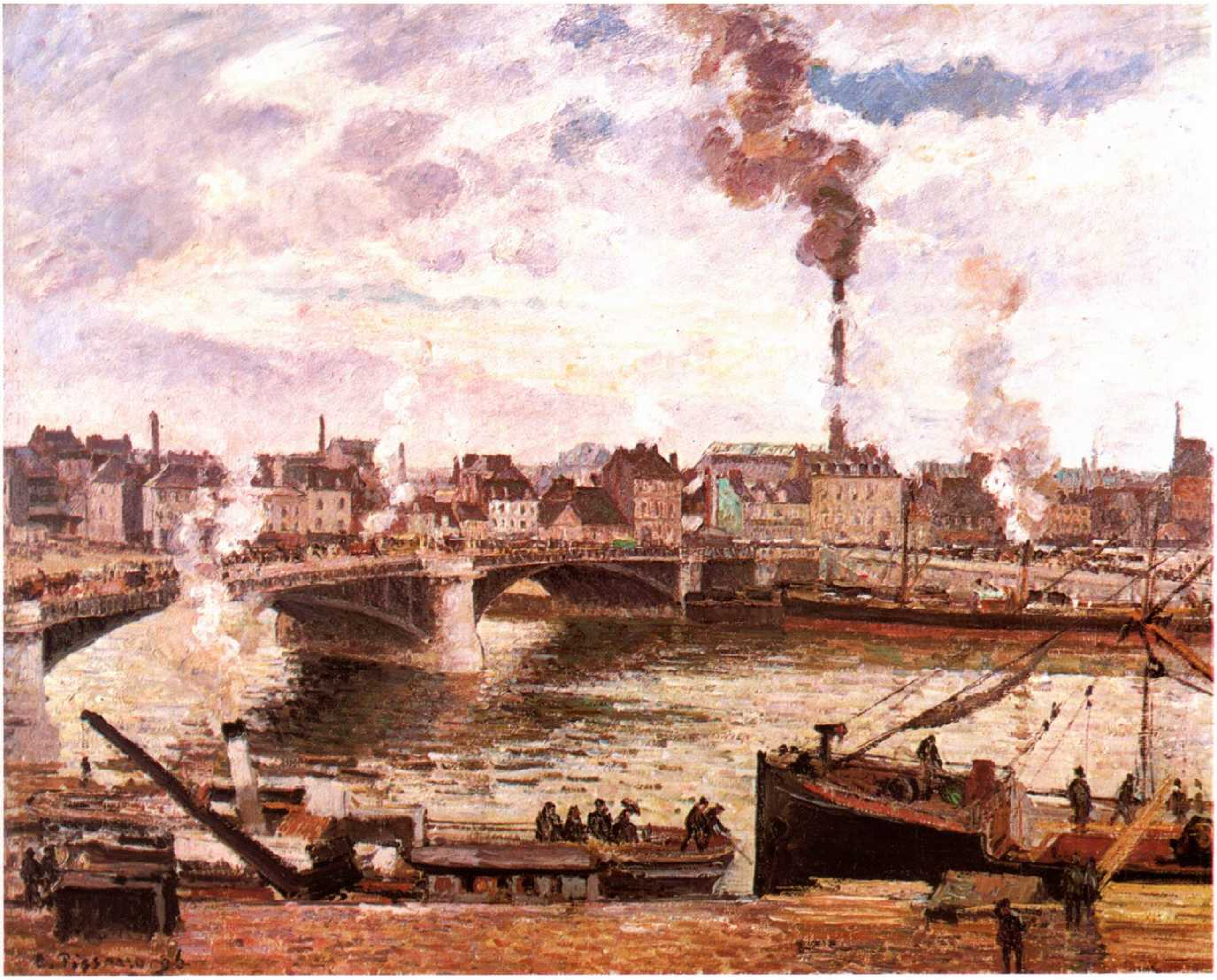
El pintor impresionista Camille Jacob Pissarro nació en la isla de Santo Tomás, en las Indias Occidentales, hijo de padre judío y de madre criolla.
Se estableció en Francia en 1855 y estudió pintura paisajística con Corot c. 1860. Por esta época conoció a Monet y a Cézanne en 1861.
Sus primeros paisajes reponden a la tradición de la escuela de Barbizon, de colorido muy medido y de estructura simple, como puede verse en *Las riberas del Marne en Chennevières*, cuadro de grandes proporciones expuesto en el Salón de 1865 (National Gallery of Scotland, Edimburgo). En la manera de aplicar la pintura, casi siempre con la espátula, se advierte la influencia de Courbet. En 1870, Pissarro pintaba cuadros más pequeños, cuyo trazo variado transmite las diferentes texturas y efectos de los paisajes que representa, por ejemplo, *La diligencia de Louveciennes* (Musée du Jeu de Paume, París).
En 1870, Pissarro buscó refugio en Londres al desatarse la guerra franco-prusiana; allí encontró a Monet y tuvo la oportunidad de estudiar la obra de Constable y de Turner. Sin embargo, ni los cuadros que pintó en Londres ni los que realizó entre 1871 y 1873, tras su regreso a Francia, muestran una influencia directa de la pintura inglesa.
En ellos se mantienen las características de su obra de 1870, en lo que se refiere a su manera de responder a la diversidad de la naturaleza, como en *La carretera de Louveciennes* (1872; Musée du Jeu de Paume, París).
Las preocupaciones de Pissarro durante este período eran muy parecidas a las de Sisley.
Alrededor de 1874, Pisarro empezó a buscar una mayor unidad superficial en sus pinturas, tal vez como resultado de su contacto con Cézanne, con quien trabajó regularmente durante los años comprendidos entre 1872 y 1874. En cuadros como *La cantera de Pontoise* (c. 1874; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea) se valió de la espátula para lograr esa unidad, aplicando la pintura a trazos relativamente amplios.
Sin embargo, en 1876 y 1877 empezó a buscar la homogenidad valiéndose de pequeñas pinceladas yuxtapuestas, de diferentes colores, pero de dirección muchas veces paralela. Esto daba unidad a la superficie pictórica,



permitiéndole al mismo tiempo introducir la variedad de color atmosférico que cada vez le interesaba más. Esta evolución, que se advierte de una manera muy especial en *Paisaje en Chaponval* (1880; Musée du Jeu de Paume, París), guarda una relación muy estrecha con la «pincelada constructiva» adoptada por Cézanne durante los mismos años.
Pissarro vivió en la zona de Pontoise, al norte de París, entre 1872 y 1884; a continuación se mudó a un lugar más al norte, al pueblo de Eragny, donde vivió el resto de su vida. Fue una figura central en la organización de las exposiciones que realizó el grupo impresionista entre 1874 y 1886, y el único artista que expuso en las ocho muestras. Su tema principal fue el paisaje, muchas veces con figuras campesinas, aparte de una secuencia de paisajes urbanos de Rouen y París que comenzó en 1896. Sus temas campesinos reflejaban sus ideas anarquistas. Pissarro estaba convencido de que el futuro de la sociedad estaba en la descentralización y en un regreso a la tierra.
Varios de los miembros del grupo neoimpresionista que se formó en las postrimerías de la década de 1880 eran también anarquistas, entre ellos Paul Signac y Maximilien Luce. Estas ideas compartidas, junto con la creciente sistematización que se produjo en la técnica de Pissarro entre 1877 y 1895, le alentaron en 1886 a adoptar la técnica divisionista propugnada por Seurat y a redefinir las bases

Camille Pissarro: *La diligencia de Louveciennes;* óleo sobre tela; 26 × 36 cm.; Musée du Jeu de Paume, París.

de su arte en función de las teorías del color de escritores como Michel-Eugène Chevreul y Ogden Rood. Sin embargo, antes de 1888 descubrió que el rigor del estilo puntillista le impedía responder de una manera directa a la diversidad de la naturaleza.
En *Vista desde mi ventana, Eragny,* cuadro terminado en 1888 (Ashmolean Museum, Oxford), se aprecia una gran variedad de trazo, aunque las pinceladas individuales siguen siendo muy pequeñas.
El estilo y los efectos de color



de Pissarro se volvieron mucho más ampulosos en pinturas posteriores como *El puente de Boieldieu en Rouen* (1896; City of Birminghan Museum and Art Gallery). La riqueza de color de esta obra permite suponer que fue en 1890 y no en 1870 cuando el color de Turner cobró relevancia para el arte de Pissarro y le llevó a buscar en las obras de su última década unidad de efecto por encima de todo.

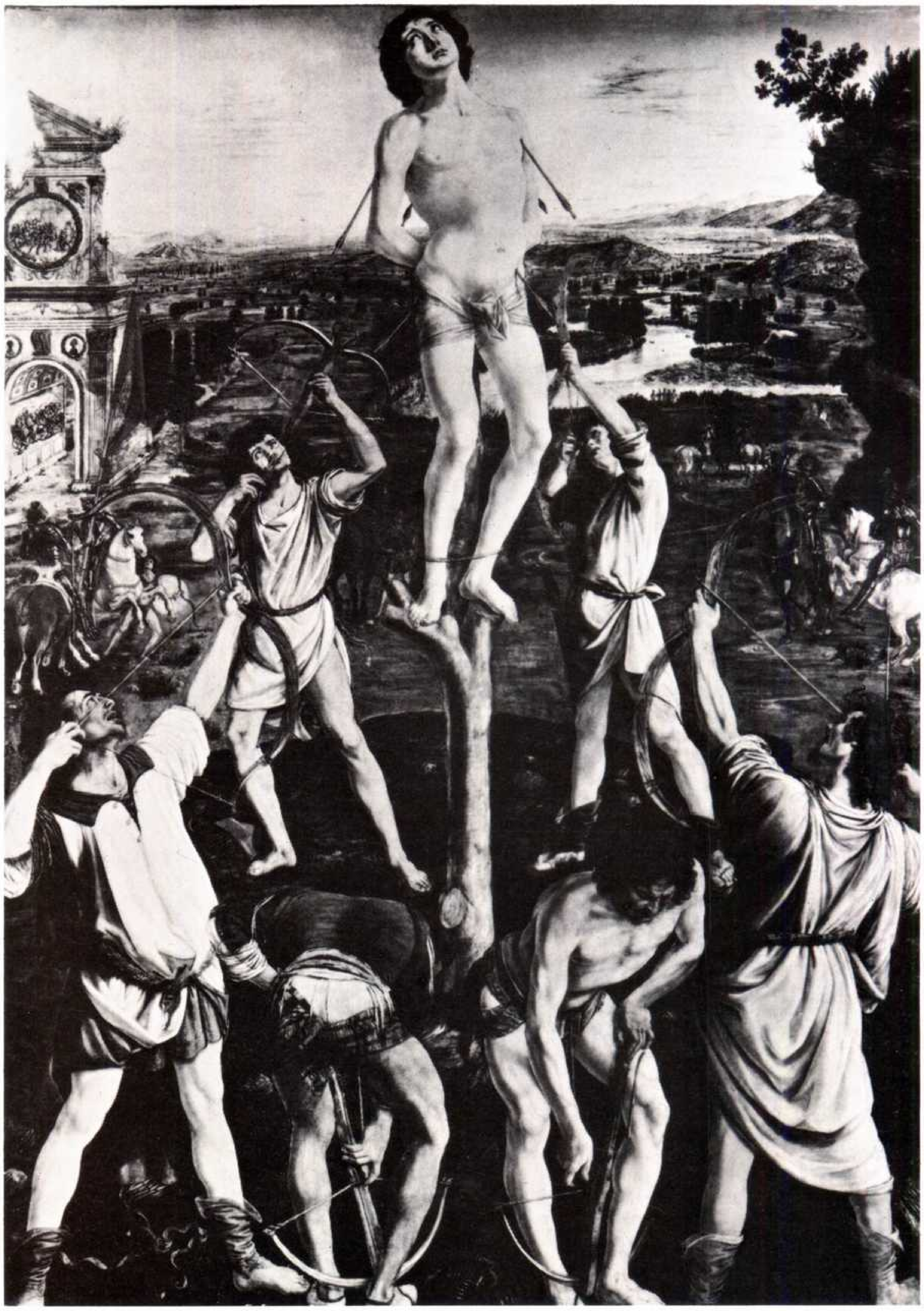
Pollaiuolo, hermanos siglo XV

Antonio Pollaiuolo (1431/2-98) fue un orfebre, escultor, pintor, grabador y dibujante florentino; su hermano Piero (1441-94/6) fue pintor. Estos hermanos eran hijos de Jacopo di Giovanni Benci, un artesano florentino que trabajaba el peltre. Según la tradición, Antonio realizó su aprendizaje con Lorenzo Ghiberti, y Piero con Andrea del Castagno. En 1466, Antonio ingresó en el gremio de los orfebres. Ambos pertenecían a la Compañía di San Luca, en la que Piero aparece registrado en 1472 como pintor, y Antonio, en 1473, como orfebre y pintor. Los dos dirigieron conjuntamente un taller, en el cual, según todas las apariencias, Antonio fue el socio más antiguo. Como ambos colaboraron frecuentemente, resulta difícil distinguir entre el trabajo del uno y el otro. Es indudable que Antonio fue un artista mucho más importante y versátil que Piero, pero la práctica habitual de atribuir las mejores

Camille Pissarro: *El puente de Boieldieu en Rouen;* óleo sobre tela; 74 × 91 cm.; 1896. City of Birmingham Museum and Art Gallery.

producciones del taller al hermano mayor y las peores al menor es arbitraria y posiblemente equívoca. Varios de los encargos más importantes que recibió Antonio fueron para el baptisterio de Florencia, y todavía se conservan en el Museo dell'Opera del Duomo de esa ciudad. Se trata de una gran cruz relicario de plata (1457-9; hecha con la ayuda de Betto Betti), un relieve de plata que representa *El nacimiento de Juan Bautista* para el altar de San Giovanni (1478-80), una serie de bordados de vestimentas

con *La vida de San Juan Bautista* como tema (1469-80; realizados por un equipo de bordadoras siguiendo los diseños de Antonio). El resto de las numerosas piezas de orfebrería, armaduras de gala y joyería se han perdido en su casi totalidad.
En 1460 colaboraron los hermanos en una serie de grandes telas sobre *Las hazañas de Hércules* para Piero de'Medici, destinadas al Palacio Medici de Florencia. Aunque éstas se han perdido, se conservan dos versiones en tamaño reducido de dos de las composiciones.
Al parecer, fueron las primeras composiciones mitológicas florentinas monumentales hechas al estilo antiguo. El retablo de *Santiago entre San Vicente y San Eustaquio*, que se encuentra en los Uffizi, fue también un proyecto conjunto, ejecutado en 1466-7 para la capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato al Monte.
Piero se hizo cargo de la realización de una serie de *Virtudes* en los Uffizi para la Mercanzia florentina en 1469, y de un retablo de *La coronación de la Virgen* en San Gimignano, en 1483 (en la iglesia de San Agostino).
Se trata de obras monumentales y muy logradas, aunque de concepción algo pobre y monótona. Una comparación entre ellas y el gran grabado firmado por Antonio y titulado *La batalla de los diez desnudos* (c. 1471-2) demuestra a las claras la superioridad del hermano mayor en cuanto a capacidad de invención. Este excelente grabado no tiene un tema evidente y es probable hubiera sido concebido como ilustración del cuerpo humano en movimiento. Lo cierto es que ejerció una influencia enorme.
Es casi seguro que *El martirio de San Sebastián*, cuadro de grandes proporciones (c. 1475; National Gallery, Londres), fue una empresa conjunta de ambos hermanos, y es la más impresionante de las que hicieron que se conservan.
Es probable que su composición extrañamente rígida revele una puesta en práctica deliberada de los preceptos de Alberti.
El cuadro es especialmente importante por su representación del cuerpo humano desde una gran variedad de puntos de vista, por lo cual parece que Antonio desempeñó el papel más importante en su concepción.
Aunque Antonio talló numerosos bronces de reducido tamaño, hasta finales de su vida no recibió encargos de esculturas de grandes proporciones. Se trata de las dos tumbas de bronce de los Papas Sixto IV e Inocente VIII que se encuentran en San Pedro, Roma.
La primera (c. 1484-93) es una escultura exenta con una forma nada habitual en Italia. La segunda (c. 1492-93) es un tipo de tumba mural más tradicional. Incorpora una interesante innovación al representar dos veces al Papa: como cadáver yacente y triunfalmente entronizado, como si estuviese vivo.
Aunque Piero acompañó a su hermano a Roma (donde ambos murieron), es casi seguro que no participó en el diseño de ninguno de estos monumentos.
Existen varias pinturas sobre tabla, frescos y dibujos que demuestran la extraordinaria gama que abarcaban las actividades de los Pollaiuolo.



Antonio Pollaiuolo: *El martirio de San Sebastián;* temple sobre panel; 292 × 203 cm.; c. 1475. National Gallery, Londres.

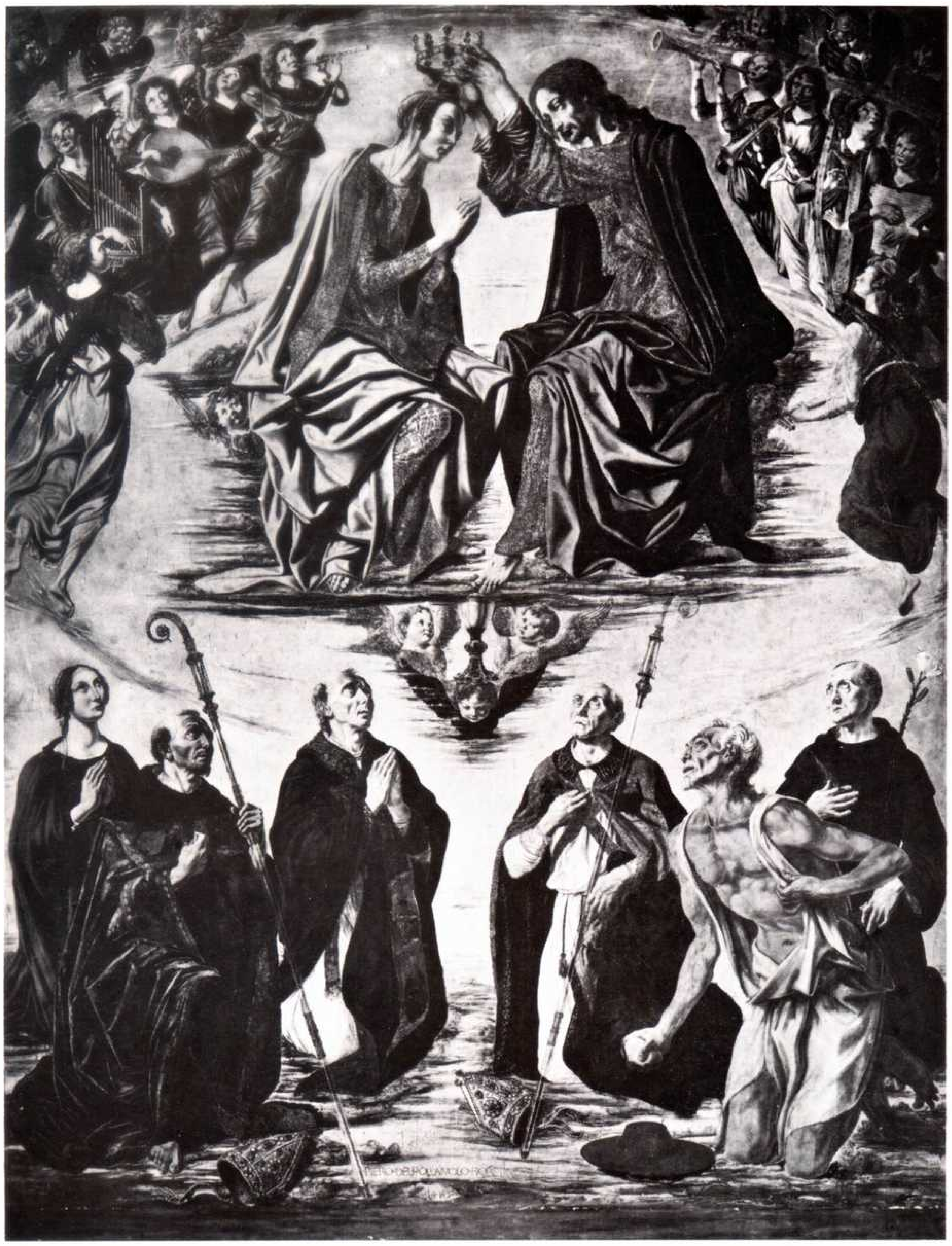


Antonio Pollaiuolo: *Apolo y Dafne;* panel; 30 × 20 cm. National Gallery, Londres.

Los dibujos de Antonio suelen tener una gran vivacidad y es evidente su profundo conocimiento científico de la anatomía humana. Éste fue el aspecto de su arte que más impresionó a sus contemporáneos.

Policleto siglo V a. de C.

Policleto fue un escultor griego del alto clasicismo, proveniente de Sición. Fue alumno del argivo Agéladas, célebre maestro de Fidias y de Mirón. Perfeccionó la técnica de vaciado en bronce y fue el representante más destacado de la escuela argiva, que se especializó en desnudos de bronce de victoriosos atletas para los santuarios del sur de Grecia. Su contribución a la escultura fue la invención del *contrapposto*. Se da este nombre a una *pose* suspendida entre la acción de andar y el reposo, con un lado de la estatua relajado y el otro en tensión, apoyado el peso sobre una pierna. También creó un sistema de proporciones que pretendía lograr una escala perfecta y que estaba basado en la naturaleza cuatrifacial de la estatua clásica. Creó así un modelo que ejerció una influencia formativa sobre la escultura griega y romana. Su belleza dependía de dos principios aparentemente incompatibles: la conmesurabilidad de las partes, y una aplicación bastante libre de reglas matemáticas. Esto coincidió con prácticas similares en el campo de la arquitectura (por ejemplo en el Partenón) y fue un desarollo de experimentos anteriores. Policleto explicó su teoría en un tratado, uno de los primeros de su clase, y los aplicó a una estatua. El tratado y la estatua se conocen con el nombre de *Canon* (regla). La estatua es el juvenil *Doríforo* (portador de lanza) apoyado sobre el pie derecho y con el izquierdo retraído y apoyado en los dedos. La mano izquierda lleva la lanza que se apoya sobre su hombro, y está armoniosamente incorporada a esta equilibrada composición. (Las mejores copias están en el Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.) Los críticos romanos se quejaban de que todas las figuras de Policleto estaba cortadas por el mismo patrón. Entre sus obras figuraban un *Hércules* y un *Hermes*, que se han identificado en copias, así como una figura con los brazos en alto, el *Diadomeno (Joven atando su cabello con una banda)*, conocido sobre todo por una copia helenista proveniente de Delos (Museo Nacional de Atenas; otra copia de mármol se encuentra en el British Museum, Londres). Al igual que sus contemporáneos Fidias, Cresilao y Fradmón, Policleto intervino en el concurso para hacer una *Amazona* herida para el templo de Artemisa, en Éfeso. Según la leyenda sobre este concurso, cada uno de los otros tres escultores consideró que la *Amazona* de Policleto sólo era superada por la suya, y debido a eso ganó el primer premio. (Leyendas de este tipo abundan en la antigüedad, teniendo como protagonistas a Agorácrito y Fidias entre otros.) Es posible que su *Amazona* esté representada en copias que la muestran apoyada en una lanza mientras descubre su pecho





herido (Museo Capitolino, Roma). La distribución del peso de la estatua se aparta ligeramente del *Canon*; corresponde al del *Atleta de Westmacott* (British Museum, Londres), una obra que se considera derivada de la estatua de Policleto que representa a un muchacho boxeador llamado Cinisco. En los dos se hace hincapié sobre uno de los lados, ya que ambos levantan el brazo derecho y se protegen la cabeza tras él. Policleto hizo también una estatua de oro y marfil de *Hera*, destinada al culto, para su templo de Argos, reconstruido tras el incendio del año 423 a. de C.

Piero Pollaiuolo: *La coronación de la Virgen;* temple sobre panel; 1483. San Agostino, San Gemignano.

Policleto: *El Doríforo;* mármol; copia romana del original del siglo V a. de C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Se trataba de otra figura sedente, con una granada en una mano y en la otra un cetro en cuyo extremo había un cuco que representaba a su esposo, Zeus. Estaba acompañada por una *Hebe* de pie, también de oro y marfil, esculpida por Naucides, miembro de la escuela de Policleto. Naucides era hermano de Policleto *el Joven* (siglo IV a. de C.), que fue escultor y el arquitecto del *tholos* y del teatro de Epidauro.

Polignoto 475-447 a. de C.

El artista griego Polignoto, de Tasos y Atenas, fue el pintor más famoso de la antigüedad. Dos pintores de vasijas de Atenas tomaron su nombre, y según Teofrasto fue el fundador del arte de la Pintura. Su obra representa una ruptura con la tradición arcaica y el comienzo de la clásica, comparable con la del maestro de las esculturas



Jackson Pollock: *Don Quijote.*

de Olimpia. Al igual que las esculturas, sus figuras eran celebradas por el *ethos* y la dignidad que mostraban. Esto lo conseguía mediante una técnica de simple dibujo de contorno con aguadas de color y efectos de vestiduras transparentes, pero sin utilizar en demasía ni las sombras ni la luz, ni forma alguna de auténtica perspectiva.
Polignoto se especializó en composiciones de gran tamaño para paredes, dispersando las figuras hacia la parte inferior y superior del campo para dar sensación de profundidad.
Este recurso fue copiado en algunas vasijas atenienses y a éstas debemos la apreciación de los ecos de sus composiciones y figuras, ya que no se conserva ninguna obra original de este pintor. Polignoto pintó *El saqueo de Troya* y *El infierno* para el Lesque (especie de club) consagrado por los cnidios en Delfos, con una minuciosa caracterización de cada uno de los héroes que describe con gran detalle Pausanias. En Atenas hizo otro *Saqueo de Troya* en la Stoá pintada, y sus paneles fueron expuestos durante mucho tiempo en la galería de cuadros del ala septentrional de los propileos de la Acrópolis. Era amigo del hombre de estado Cimón y del poeta Sófocles. Varios de sus temas fueron los mismos que trataban los dramaturgos del siglo V, y es evidente que desempeñó un papel importante en la vida intelectual de los comienzos de la Atenas clásica.

Pollock, Jackson 1912-56

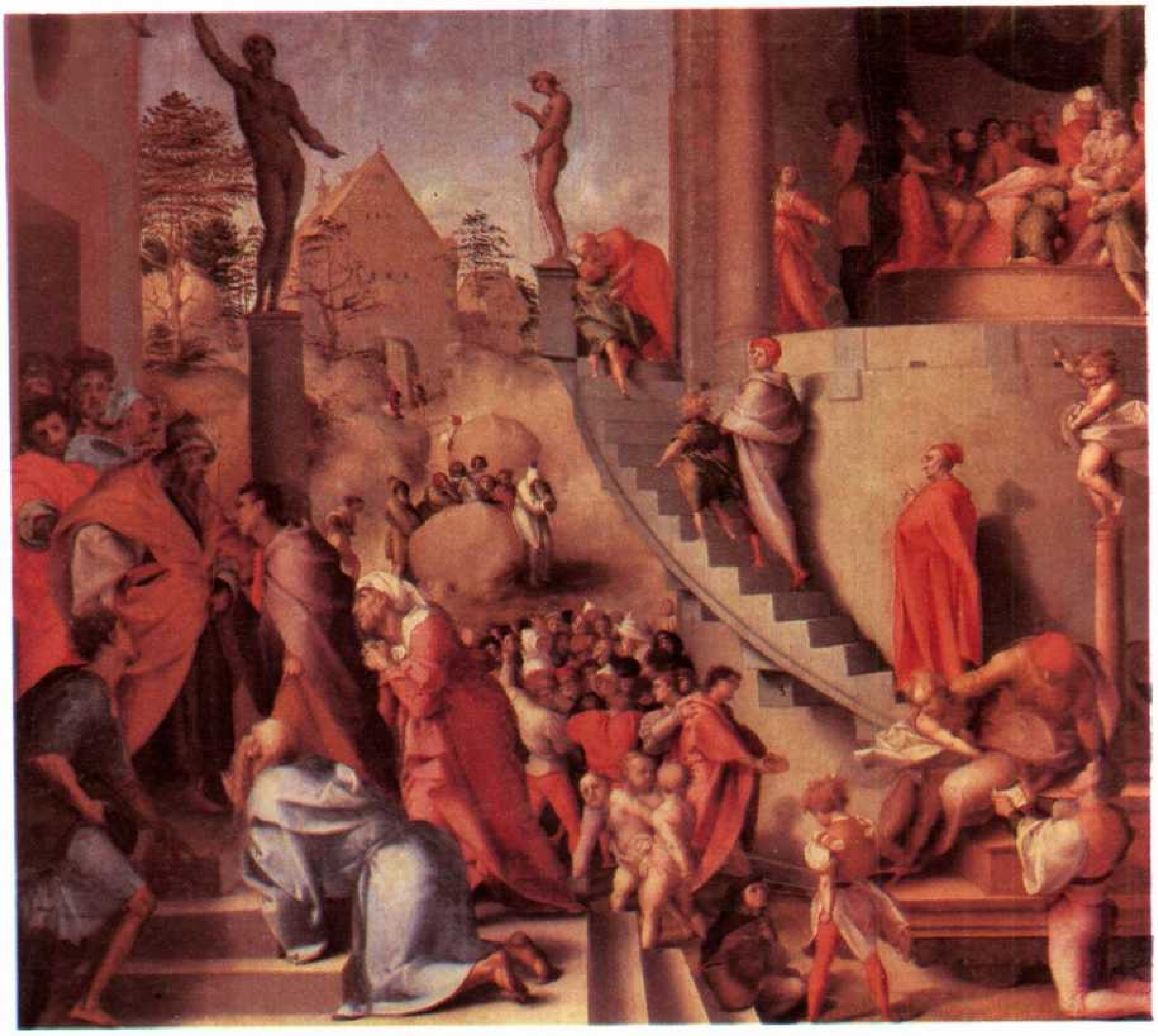
El pintor norteamericano Jackson Pollock fue la figura más representativa de la escuela de Nueva York durante la década de 1940. Se crió en California y se trasladó a Nueva York en 1929, estudiando allí en la Art Students' League con Thomas Hart Benton, el regionalista norteamericano. *Going West* (óleo sobre base de yeso sobre tablero de composición; 1934-5; colección privada), con su exagerada simplificación de un tema folklórico, refleja la defensa hecha por Benton del elemento telúrico norteamericano frente a los ideales artísticos de una Europa decadente.
Para Pollock, al igual que para toda la escuela de Nueva York, la década de 1930 fue un período de vital experimentación y asimilación.
La carrera de Pollock se salvó gracias a su empleo en la división de pintura de la Works Progress Administration entre 1935 y 1943, años durante los cuales su obra pasó por una crisis mientras él caía en un estado de alcoholismo profundo.
A través de Benton, Pollock conoció a David Siqueiros, el muralista mexicano, que dirigía un taller experimental en Union Square, Nueva York. La influencia de Siqueiros llevó a Pollock a una nueva dimensión de la ejecución, así como a nuevas técnicas, entre ellas la pintura con aerosol y el empleo de pintura al esmalte.
También aprendió mucho de John Graham, un ruso emigrado que hablaba y escribía acerca de Picasso, del arte africano, del simbolismo y del papel del inconsciente en la creación artística. Pollock asimiló muchos de estos elementos.
Ellos dieron color a los símbolos obsesivos que aparecieron cuando empezó a dibujar bajo los efectos del psicoanálisis a que se sometió como parte de una cura psiquiátrica para el alcoholismo.
La insistencia en el papel del inconsciente tuvo para Pollock especial importancia, induciéndolo a llevar el principio surrealista del automatismo hasta sus límites, tanto físicos como artísticos.
La obra de Pollock maduró de una manera repentina en 1943, ayudado por el ejemplo de Hans Hoffmann, por los artistas emigrados que vivían en Nueva York y por la protección de Peggy Guggenheim.
Durante la década siguiente creó lo más representativo de su obra.
The Guardians of the Secret (óleo sobre tela; 1943; San Francisco Museum of Art) sintetizó los intereses de Pollock durante la década de 1930 y prenunció obras aún más expresionistas.
Mural representa todos los elementos esenciales de Pollock: grandes dimensiones, realización fluida y consecutiva, eliminación de la imagen en favor de una trama arremolinada de inscripciones.
En sus mejores momentos, Pollock produjo una estructura rítmica general con una técnica intuitiva automática.
El proceso se intensificó por el método de «goteo» que consiste en salpicar pintura por la tela extendida sobre el suelo. El ejemplo más grandioso es *Catedral* (pintura al esmalte y al aluminio sobre tela; 1947; Dallas Museum of Fine Arts). En este caso, la intensidad del entramado de líneas y color conscientemente aplanado por el esmalte, produce un efecto final de quietud.
Catedral era el límite al que podía llevarse el estilo de expresionismo abstracto de Pollock.
Después de practicarlo durante seis años, al mismo tiempo que experimentaba en varias direcciones, el ímpetu abandonó su obra en 1953.
Pollock, el mayor de los expresionistas abstractos, fue profusamente copiado en los Estados Unidos y en Europa durante la década de 1950, pero sus seguidores, faltos de su empuje personal y de su control innato, no tardaron en reducir su estilo a una fórmula y un clisé.

Pontormo, Jacopo 1494-1557

El pintor italiano Jacopo Pontormo, llamado en la realidad Jacopo Carrucci, nació en Pontormo, cerca de Empoli, en las afueras de Florencia.
Aproximadamente en 1506 se trasladó


OCTAV EXPVLSIS PROFLIGATISQ
GALLIS VRBI IMPERANTIS
ANNO M. D. XIIII
BRVNORIO INTRA ARCIS PRÆSIDE
SALERNITANO FABRICÆ PRÆFECTIS
INRI

a Florencia y terminó allí su formación en el taller de Andrea del Sarto durante los años 1512-14. Su primera obra, la *Virgen con santos*, de c. 1514, pintada para S. Rufillo, Florencia (actualmente en la Capella di San Luca de SS. Annunziata), revela su asimilación de los tipos de figuras, de los grupos fluidos y de los gestos expresivos de Andrea.
La *Visitación*, pintada por Pontormo en 1515-16 (SS. Annunziata, Florencia), es más personal en el estilo de figura y más independiente en lo que respecta al empleo de la hornacina, que deriva de Fra Bartolomeo (1472-1517).
Los dibujos de este período para el perdido *San Miguel* (c. 1519; Galleria della Collegiata, Empoli) revelan su profundo estudio de Miguel Ángel, estudio que sirvió de base para las meritorias obras que Pontormo pintó durante los años comprendidos entre 1520 y 1530. Estas obras abarcan una amplia gama, desde la despreocupada *Vertumno y Pomona* de 1520, que se encuentra en la villa de Lorenzo de Medici en Poggio a Caiano, hasta la combinación de intensidad emocional y elegancia del *Descendimiento* de 1526-8 (Santa Felicita, Florencia). Hay una expresiva reinterpretación de Durero en los frescos de la cartuja di Val d'Ema (1523-4), donde la agrupación de las figuras recuerda el *Enterramiento* de Miguel Ángel (National Gallery, Londres).
La originalidad de estas pinturas está acompañada por la de su retratística, donde, como en el retrato del joven que se pensó era Alessandro de' Medici (Museo Nazionale de Villa Guinigi, Lucca), el envaramiento de la *pose* y la vestimenta del modelo ponen de relieve su innata superioridad. Otros retratos combinan esta rígida elegancia con una ambientación arquitectónica que es más bien un atributo que un espacio en el cual están colocadas las figuras (por ejemplo, *Retrato de una dama*, c. 1532; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main). El interés de Pontormo por Miguel Ángel desembocó, en 1530, en el encargo de pintar dos cuadros (ninguno de ellos se conserva) basándose en los cartones de Miguel Ángel. El contacto con la obra de éste contribuyó a producir un cambio en su estilo que está documentado, sobre todo, en sus dibujos, ya que se conservan pocos cuadros de este período (la decoración de las Villas de los Médicis en Careggi y Castello, y los frescos del coro de San Lorenzo fueron destruidos). Sus estudios para San Lorenzo, donde estuvo trabajando desde c. 1548 hasta 1557, demuestran que las figuras siguen reunidas en el espacio con la falta de lógica intencional del *Descendimiento* de Santa Felicita. Pero en cuanto al estilo, combinan la ampulosidad y la forma a modo de bloque de la última época de Miguel Ángel con la complejidad de movimiento de la anterior obra de Pontormo, en una forma personal de manierismo que era muy ajena a Vasari.



Jacopo Pontormo: *José en Egipto;* óleo sobre tela; 44 × 49 cm.; 1517-18. National Gallety.

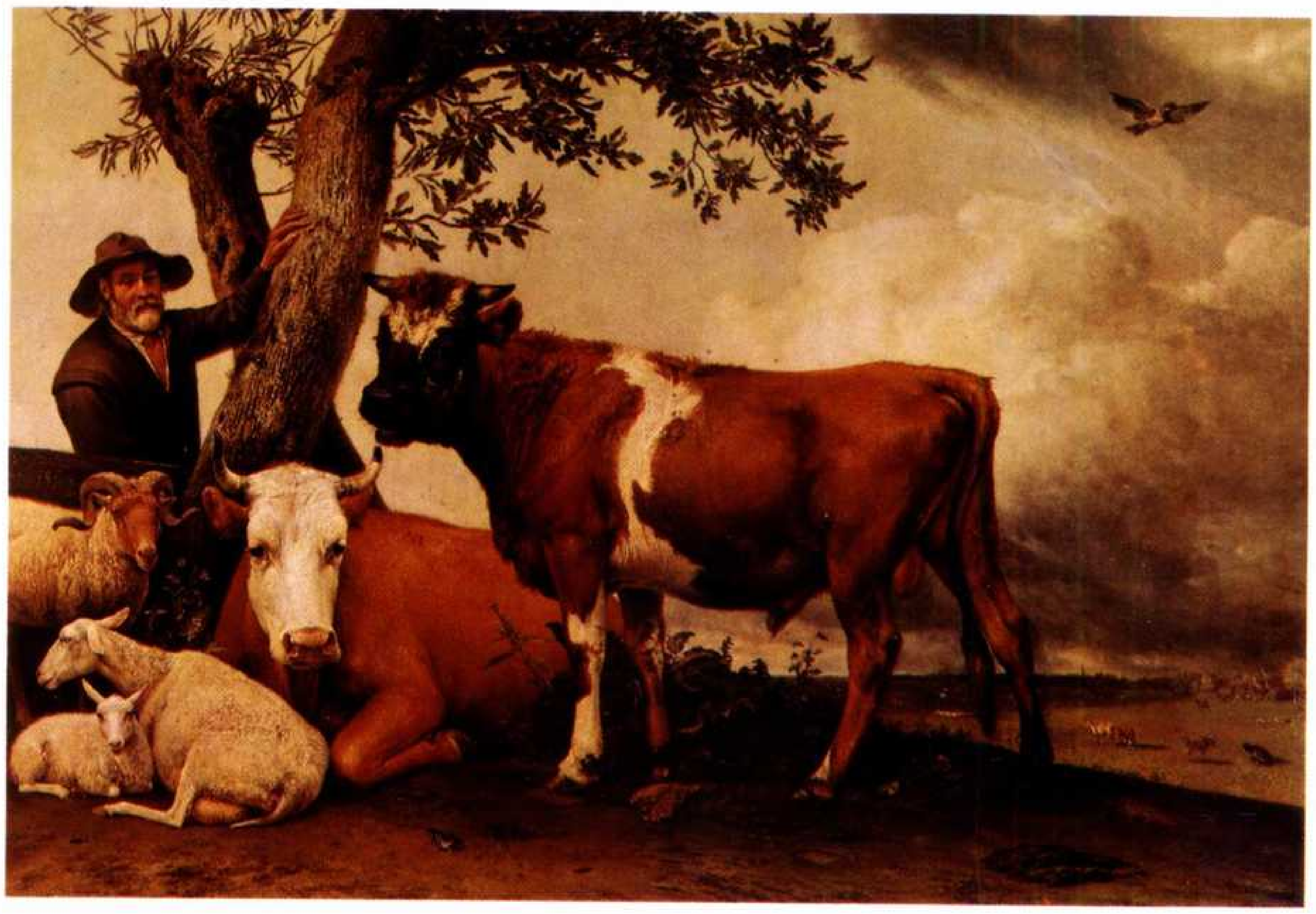
Giovanni da Pordenone: *La Crucifixión;* fresco; 1520-1. Catedral de Cremona.

Pordenone, Giovanni da

c. 1484-1539

Nacido en la ciudad de Friul, de la cual tomó su nombre, Giovanni Antonio da Pordenone fue un pintor, formado en Venecia, que —según Vasari— intentó conscientemente competir con Tiziano. Al parecer, aproximadamente en 1516 visitó Roma. En su estilo maduro se combinaba una aprehensión algo exagerada de la forma plástica, derivada de Miguel Ángel y Rafael, con colores venecianos y un manejo osado del pincel.
Cosa extraña entre los venecianos del siglo XVI, trabajó profusamente en la pintura de frescos.
Pintó importantes ciclos en la Capella Malciostro del Duomo, Treviso (1520), en la catedral de Cremona (1520-2), donde desplazó a Romanino, y en la capilla Pallavicini de Cortemaggiore, cerca de Piacenza. Todas éstas, y en particular la última, muestran un supremo deleite en efectos ilusionistas que nada tenían de venecianos, pero guardaban relación con su contemporáneo Correggio. También despliegan un emocionalismo violento, agresivo, transmitido mediante ritmos arrolladores, gestos ampulosos y expresiones contorsionadas.
Su *Pietà* de la catedral de Cremona

es característica de este estilo. Allí los pies de Cristo, por ejemplo, se proyectan hacia el espectador. La enorme *Crucifixión* de la pared occidental da la medida de las ambiciones de Pordenone, pero también de su imposibilidad de llevarlas a cabo. De dibujo imperfecto y ejecución apresurada, su estilo resulta más bien excesivamente pomposo que auténticamente grandioso. Sus retablos al óleo (por ejemplo, la *Madonna de la Merced con santos y donantes*, 1516; catedral de Pordenone) son más apacibles y de ejecución más cuidada que sus frescos, pero muestran la misma predilección por los efectos monumentales. Sus colores oscuros, ahumados, parecen reflejar la luz y el tono del Friul donde había nacido Pordenone. A veces hay fondos de paisaje, aunque en sus obras posteriores son reemplazados, en general, por un imponente aparato de columnas.



Paulus Potter: *El torito;* óleo sobre tela; 236 × 339 cm.; 1647. Real Museo de Arte (Mauritshuis), La Haya.

Potter, Paulus 1625-54

Paulus Pietersz. Potter fue el más celebrado de los pintores holandeses de animales. Dedicó su breve carrera de manera casi exclusiva a la representación de rebaños de vacas, ovejas, cabras y caballos que pastan en las verdes praderas de Holanda. Pintó algunos cuadros temáticos, pero son fundamentalmente de temas como Orfeo amansando a los animales, lo que permitía a Potter concentrarse en sus motivos favoritos. Su obra más famosa es *El torito*, cuadro de tamaño natural, que se encuentra en La Haya (1647; Real Museo de Arte, Mauritshuis). Sus cuadros más pequeños son superiores, con su menor elaboración de detalles, sus serenos fondos de paisajes pardo-dorados y verde claro, sus delicados efectos de luz y sus pensadas agrupaciones. Potter pintó el *Retrato ecuestre de Dirk Tulp* (1653; colección Six, Amsterdam), de tamaño natural, así como numerosos aguafuertes de animales.

Poussin, Nicolas 1594-1665

Nicolas Poussin fue el mayor representante del clasicismo barroco. Su estilo austero y profundamente conmovedor fue el fruto de muchos años de esfuerzo intelectual. Al imponer orden y disciplina a un temperamento ardiente, pretendió lograr un ideal de belleza que él creía sería revelado por un apasionado estudio de las leyes de la razón. Tomó como guía el arte de los antiguos, de Rafael (1483-1520) y de Annibale Carracci (1560-1609). Fue un pintor ilustrado, excepcionalmente interesado por los problemas literarios y filosóficos. Su arte no tiene nada de la exuberancia ni de la extravagante emoción que muestra el de sus contemporáneos barrocos, sino que se caracteriza, sobre todo, por un intento de apelar a la inteligencia. Poussin nació en un pueblo de Normandía. Estudió pintura primero en Rouen y luego en París de 1612 a 1624, donde fueron sus maestros Ferdinand Elle y probablemente Philippe Lallemant. Las primeras de sus obras conocidas son las que forman parte de una serie de dibujos destinados a ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio (c. 1623); estas fueron un encargo del poeta italiano G. B. Marino, a quien podría haber conocido en la corte de María de Médicis. En ellas se advierten sus dotes para captar, de una manera directa y simple, el momento más dramático de las historias clásicas. En 1624 Poussin llegó a Roma, tras hacer un alto de unos cuantos meses en Venecia. Más tarde, durante la década de 1620, después de pasar por un período de extrema pobreza, Poussin consiguió la protección del cardenal Francesco Barberini. Experimentó libremente con diferentes estilos y temas militares, religiosos y mitológicos. Aprendió muchísimo de otros artistas: de Domenichino, en cuyo estudio trabajó, de Rafael de Veronese y de la escultura antigua. Su obra más importante de este período es un grupo de pinturas religiosas de grandes dimensiones en las cuales la luz y el color resplandeciente y rico, así como la libre manipulación de la pintura permiten suponer la influencia de Tiziano y de Veronese. En 1628-9, Poussin obtuvo un encargo para un retablo destinado a San Pedro, Roma, *El martirio de San Erasmo* (Museo Vaticano, Roma) y en 1629-30 pintó *La Virgen apareciéndose a Santiago el Mayor* (Louvre, París) para la ciudad de Valenciennes, en Flandes. Estos dos grandes retablos representan su mayor aproximación al barroco. *La Virgen apareciéndose a Santiago* emplea contrastes llamativos de luz y de sombra, dependiendo la composición de una diagonal ascendente, y los pies sucios de la figura arrodillada en primer plano fueron imitados de la *Madonna di Loreto* de Caravaggio (Sant'Agostino, Roma). Más significativa para el futuro que las visiones y los éxtasis barrocos fue la primera obra plenamente

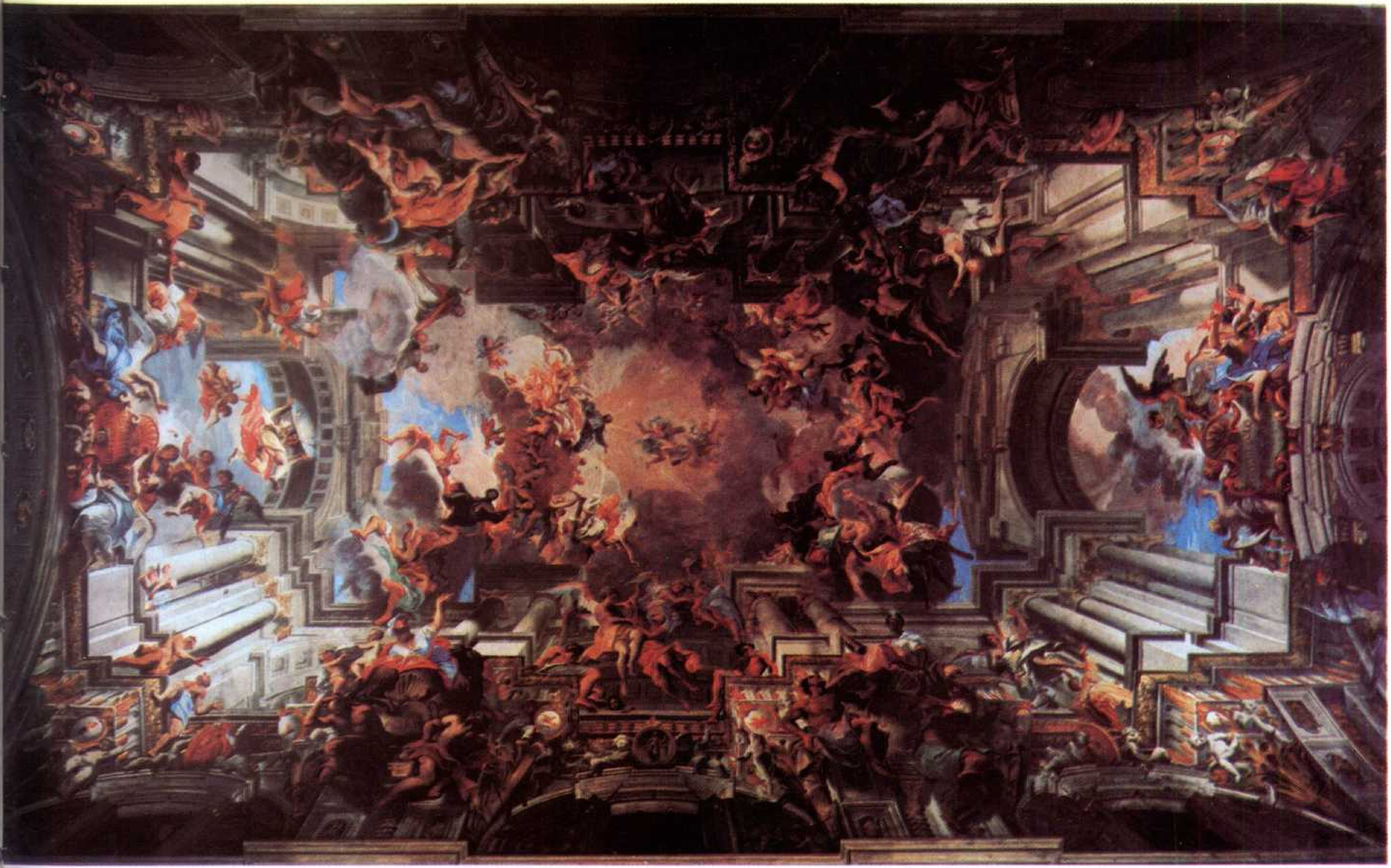


madura de Poussin, la *Muerte de Germánico* (c. 1627; Minneapolis Institute of Arts). El tema, tomado de la historia romana, es trágico y elevado; el color y la textura tienen un brillo y una calidez venecianos; sin embargo, la composición, derivada de un relieve antiguo, resulta austera y ponderada. El estrado es poco profundo y las figuras y la arquitectura están dispuestas de una manera clara, en niveles paralelos al plano pictórico. La gravedad de la obra introdujo una nueva actitud en la rígida ética de los romanos, que sólo había prenunciado el austero clasicismo de Domenichino.

Tras su recuperación de una grave enfermedad en 1629-30, Poussin abandonó sus intentos de conseguir encargos públicos para iglesias y palacios de Roma, y empezó a pintar cuadros de dimensiones menores para un círculo de entendidos cultos que alentaron su estudio de la antigüedad. Es probable que la más importante de estas personas fuera Cassiano dal Pozzo, quien había encargado a un equipo de artistas que hiciese para él una gran biblioteca de consulta de dibujos según los modelos antiguos. Entre 1629 y 1633 Poussin se concentró en temas de la poesía clásica, especialmente en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en la obra de Tasso. Pintó las conocidas historias de Diana y Endimión, de Narciso y Eco, de Céfalo y Aurora, y temas relacionados con Baco. En este período, la influencia predominante de su obra fue la de Tiziano. Poussin había estudiado las grandes bacanales de Tiziano que se encontraban por entonces en la Villa Ludovisi: de ellas tomó esa luz y ese color maravillosamente poéticos, el uso de motivos de paisaje, los emblemas báquicos, los sátiros, las ninfas y los dioses de los ríos. Sin embargo, el tratamiento de Poussin de los amores de los dioses está teñido de una melancolía y un *pathos* desconocidos para Tiziano. Sus etéreas figuras tienen consciencia de las desdichas y los peligros del amor y de la efímera naturaleza de la felicidad humana. La tenue luz crepuscular y el clima tormentoso crean un ambiente intensamente elegíaco. Aunque muchas de estas pinturas contienen alusiones alegóricas, el tratamiento de la emoción humana es directo y apasionado. *Narciso y Eco* (Louvre, París) muestra con profundo patetismo a Narciso moribundo, exhausto por el deseo de su autocontemplación. En *Diana y Endimión* (Detroit Institute of Arts), quizás la más poética de todas las pinturas mitológicas del siglo XVII, Endimión aparece de rodillas, desesperado e implorante, a los pies de Diana que se aleja. Poussin parece haber experimentado una atracción especial hacia las historias en que Ovidio relata metamorfosis en flores. En *El reino de Flora* (1631; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde) la diosa de las flores danza entre sus amantes que, víctimas de sus propios deseos trágicos, han sido transformados en flores. La alegría y la serenidad de la diosa atemperan la tragedia de sus amores, de los cuales había surgido una nueva forma de belleza.

Nicolas Poussin: *Et in Arcadi ego (Los pastores de la Arcadia);* óleo sobre tela; 85 × 121 cm.; 1638-9. Louvre, París.

La *Adoración de los Magos* (1633; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde) de Poussin tiene más de Rafael que de Tiziano y presagia otro cambio en el estilo del autor. Tras completar una serie de bacanales al modo de Tiziano para el cardenal Richelieu en 1635-6, había ido en aumento su interés por la escultura romana y por los relieves antiguos, también por Rafael (1483-1520), especialmente el Rafael de los últimos tiempos, el de los cartones para tapices. En este período, Poussin se mostró especialmente interesado por el problema de expresar la emoción por medio del gesto y de la expresión facial. Su tendencia era preferir escenas en las que aparecían muchas figuras, cada una de las cuales reaccionaba de una manera diferente ante la misma crisis dramática.
En 1639 escribió acerca de *Los israelitas recogiendo el maná* (1638-9; Louvre, París): «He encontrado cierta distribución y ciertas actitudes naturales... que muestran la miseria y el hambre a las que había quedado reducido el pueblo judío, y también la alegría y la felicidad que les sobrevino, la sorpresa que hizo presa de ellos y el respeto y veneración que sienten por quien les dicta las leyes...» En *El rapto de las sabinas* (c. 1635; Metropolitan Museum, Nueva York), la escena transcurre en el foro cuidadosamente reconstruido de una ciudad romana. Se supone que los espectadores debemos estudiar cada grupo y cada figura y apreciar la pena desolada de la antigua nodriza, el terror de las mujeres secuestradas y la impotencia de los sabinos. Cada gesto, cada expresión, aparecen sostenidos y cristalizados en un momento de violenta intensidad. La luz es fría y clara, y los grupos de figuras, muchos de ellos derivados de la escultura antigua, aparecen modelados de una manera clara y precisa. Por entonces, la gravedad moral y la solemne estilización de las obras de Poussin estaban en franco conflicto con el tratamiento barroco cálido y romántico que daba Pietro da Cortona a las antiguas fábulas griegas y romanas.
Entre 1640 y 1642 Poussin estuvo en París, habiendo cedido finalmente a las invitaciones cada vez más apremiantes de Richelieu y de Luis XIII. El tipo de trabajo que se esperaba de él no era el adecuado a su talento. Se le pidió que decorase la larga galería del Louvre y que pintase retablos y grandes alegorías para Richelieu. Fue un desdichado interludio que se vio agravado por las intrigas de los amenazados artistas franceses, y lo más probable es que Poussin partiera nuevamente hacia Roma con cierto alivio.
En París se había formado un nuevo círculo de amigos intelectuales y de clientes —funcionarios civiles, banqueros y comerciantes— y para ellos se dedicó a pintar a su regreso a Roma. Éstos alentaron su interés por la filosofía del estoicismo y, después de 1640, Poussin empezó a concentrarse en temas que ilustraban serios problemas éticos.
En el período comprendido entre 1642 y 1650, el arte de Poussin alcanzó una nueva magnificencia y gravedad. Sus composiciones tienden a ser simples y estáticas.
Existe poco movimiento y un número escaso de figuras cuyos gestos y expresiones están llenos de significación, figuras que están dispuestas como en un bajorrelieve, con el espacio definido de una manera exacta. Puede que la personificación más cabal del estilo clásico de Poussin sea la serie de los siete sacramentos pintados para Chantelou entre 1644 y 1648 (colección del duque de Sutherland; prestado a la National Gallery of Scotland, Edimburgo).
Cada sacramento está simbolizado por una escena de la vida de la Virgen o de Cristo, y Poussin prestó gran atención a las cuestiones de precisión arqueológica. Los marcos arquitectónicos son restringidos y austeros, y las figuras voluminosas, vestidas con largas togas, tienen la gravedad de la escultura antigua. La solemnidad de las escenas está aumentada por un aura de silencio y de quietud; cada emoción está analizada con gran precisión intelectual.
En estos años, Poussin se inclinó por la retórica dramática y la vivacidad narrativa. En su obra se advierte una deuda especial para con las últimas obras de Rafael, cuya influencia se hace sentir en *El juicio de Salomón* (1649; Louvre, París), considerada por Poussin como su obra más perfecta. Aquí se comunica la emoción violenta con un vigor dramático concentrado, y el movimiento presenta una marcada estilización.
Entre 1648 y 1651 Poussin creó un nuevo tipo de Sagrada Familia en la cual pueden apreciarse de manera muy clara sus principios de composición. *La Virgen sobre los escalones* (1648; National Gallery of Art, Washington D. C.), aunque con influencias de Rafael y de Andrea del Sarto, subraya de una manera nueva la estructura geométrica de la composición: el grupo de figuras aparece colocado en un complicado medio arquitectónico. La gran belleza del cuadro depende del cuidadoso equilibrio de los elementos horizontales y verticales, de los bloques cilíndricos y rectangulares, de lo lleno y de lo vacío. Las frutas y follaje de aspecto rozagante, las ricas vestiduras y el brillo del metal destacan sobre las formas perfectas y sobre la dura superficie de las piedras. En la última década de su vida, Poussin llevó aún más lejos la quietud y la calma monumental que caracteriza a sus Sagradas Familias, y los colores se volvieron menos intensos.
En ese mismo período, Poussin dirigió su atención a los paisajes; en éstos, el espacio está ordenado de una manera clara y matemática, como en sus cuadros de figuras.
Inspirado en un principio por las tradiciones venecianas y más tarde por los paisajes ideales de Annibale Carracci y de Domenichino, organizó y controló el mundo de la naturaleza. Sus paisajes más austeros y elaborados son *Las cenizas de Foción reunidas por su viuda* (1648; colección del duque de Derby, Knowsley Hall, Lancashire) y *El funeral de Foción* (1648; colección del duque de Plymouth, Oakly Park, Shropshire); Foción fue un héroe estoico injustamente ejecutado por traición. En ambas obras aparece una ciudad clásica extendida en el fondo, y las formas geométricas de la arquitectura establecen el modelo para su organización de los árboles, las rocas y las nubes. Cada detalle está colocado con cuidado, y las formas están definidas por una luz de sol clara y brillante. El mundo de la naturaleza está dominado y formado por el hombre. Hacia el final de su vida, a mediados de la década de 1650, el estilo de Poussin volvió a experimentar un cambio. El paisaje cobró una importancia aún mayor, pero la naturaleza es más agreste y lujuriante, empequeñeciendo al hombre con su inmensidad. Las obras de su última etapa ya no dependen



de los principios racionales
que le habían servido de guía durante
la década de 1640; alcanzan
una grandeza y una sublimidad nuevas
y misteriosas.

Pozzo, Andrea 1642-1709

El pintor italiano Andrea Pozzo
nació en Trento. Fue educado
por los jesuitas, en cuya orden ingresò
en Milán en 1685. Decoró muchas
iglesias jesuitas, incluida la de Gesù,
en Génova, la Chiesa dei Gesuiti,
Mondovì, y SS. Martiri, Turín.
Llamado a Roma en 1680,
diseñó el altar mayor y el altar
de San Ignacio en el Gesù,
ambos terminados ya en 1700. Su obra
maestra, *La apoteosis de San Ignacio*
(San Ignacio, Roma), fue comenzada
en 1688. Sus grandiosas decoraciones
ilusionistas fueron inspiradas
por la de Pietro de Cortona y Giovanni
Battista Gaulli. Pozzo también
trabajó como arquitecto.

Praxíteles fl. c. 370-330 a. de C.

Praxíteles, escultor griego
de las postrimerías del período clásico,
nacido en Atenas, fue el representante
más destacado de la escuela
ática durante la parte central del
siglo IV a. de C. Es probable
que fuera hijo o yerno de Cefisodoto.
Pasó la mayor parte de su vida
en Atenas, pero se sabe que viajó
a Éfeso para decorar el altar del templo
de Artemisa reconstruido después
de 356 a. de C.
Praxíteles conservó la tradición clásica
de la postura y las proporciones
elaborada por Policleto, pero prefirió
las versiones lánguidas e imprimió
a sus estatuas un ligero desequilibrio
al hacer sobresalir la cadera hacia
uno de los lados creando un contorno
en forma de S. A menudo sus figuras
se apoyaban en un tronco de árbol
concebido como elemento de paisaje.
El tratamiento de la superficie
de las estatuas de Praxíteles fue famoso
por su luminosidad y delicadeza,
y el artista tenía fama por su capacidad
para plasmar las emociones.
Sus esculturas tenían una cualidad
pictórica afín a los progresos
en el campo de la pintura. Resulta
significativo que prefiriese,
al parecer, aquellas de sus estatuas
que había coloreado Nikias, hábil
pintor de la forma femenina. Praxíteles
representó ciertos aspectos
de los dioses de una manera lúdica
teñida de erotismo; algunas de
las deidades aparecen rejuvenecidas.
El encanto que impartió a sus
figuras de muchachos y de mujeres
tuvo una influencia perdurable sobre
el arte helenista y romano.
No tenía ningún interés especial
por la retratística, pero se
decía que había tomado como modelo
para sus estatuas de Afrodita
a la cortesana Friné. Los únicos retratos
realizados por él de los que se tiene
noticia son de Friné, uno dorado
en Delfos, otro en su Tespias natal,
en Beocia. Fue el creador del primer
desnudo femenino de grandes
proporciones que tuvo influencia
en la evolución de la escultura griega,
la *Afrodita de Cnido*, realizada
en mármol (una copia romana
en el Museo Vaticano, Roma). La diosa
aparecía colocando sus ropas
en una urna antes de un baño. Según
las descripciones, sonreía suavemente,
con mirada incitante. En este caso
se adaptaron las proporciones
de Policleto a la forma femenina,
ampliando las caderas y estrechando
los hombros y juntando más
las rodillas. La estatua convirtió
a Cnido en centro de peregrinaje.
Fue colocada en un templo

Andrea Pozzo: *La apoteosis de San Ignacio;* fresco, comenzado en 1688. San Ignacio, Roma.

con una entrada en la parte posterior para que la estatua pudiera verse por detrás. El propio Praxíteles adaptó este tipo que fue también emulado por Scopas y repetido posteriormente en una infinidad de variaciones. Su *Hermes y el niño Dionisio* (Museo Arqueológico, Olimpia) fue hallada en el templo de Hera, en Olimpia, en 1877. Es probable que fuera llevada desde otro edificio y tuviera que ser modificada en su parte posterior. Todavía no se sabe a ciencia cierta si se trata de una obra original del escultor, pero el estilo es inconfundiblemente praxiteliano. La composición de un adulto con niño está tomada de *La paz y la fortuna*, de Cefisodoto, y en este caso, el peso de ambas figuras se apoya sobre un tronco de árbol. El artista aprovecha los contrastes de textura entre la delicada cara de Hermes y su hirsuta cabellera, entre los pliegues naturalistas del ropaje y la piel resplandeciente. En Atenas (Museo Nacional) se conservan la mayor parte de las bases en relieve de sus estatuas de culto de Leto, Apolo y Artemisa emplazadas en Mantinea y talladas por ayudantes para representar el torneo musical entre Apolo y Marsias. La fusión de la figuras con el fondo demuestra la tendencia pictórica de la escultura de Praxíteles.



Francesco Primaticcio: *El rapto de Helena;* óleo sobre tela; 155 × 188 cm.; c. 1530-9. Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham.



Giulio Procaccini: *Los esponsales místicos de Santa Catalina;* óleo sobre tela; 145 × 149 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.

Primaticcio, Francesco 1504-70

El pintor, decorador y arquitecto italiano Francesco Primaticcio nació en Bolonia, y se crió allí, en el ambiente de un culto menor a Rafael. Probablemente en 1527 ya se había unido al equipo de artistas que participó en la decoración del Palazzo del Te, en Mantua. Con una recomendación para Francisco I de Francia, se unió a Rosso Fiorentino en Fontainebleau en 1532. La primera obra que hizo allí como decorador (actualmente perdida) podría haberse realizado por indicación de Giulio, que era el adjunto de Rosso en la decoración de la Galería de Francisco I. A la muerte de Rosso en 1540, Primaticcio pasó a ser el jefe de las obras de Fontainebleau bajo el reinado de cuatro reyes sucesivos. Fue el creador del estilo figurativo esencial de ese lugar, caracterizado por una gracia física de bellas cadencias (casi vacío en el aspecto psicológico), de influencia rafaelista. Se conservan muy pocas de sus obras terminadas; la mejor muestra, aunque fragmentaria, son la estructura y los frescos para la *Cámara de la duquesa d'Étampes*, en Fontainebleau (c. 1541-4). La mayor parte se conoce por un número importante de fluidos dibujos a tiza (en el Louvre, París, y en otros sitios). Son en su mayoría dibujos de temas mitológicos destinados a convertirse en frescos o en esculturas por el trabajo de sus ayudantes. Uno de éstos, Niccolò dell'Abbate, aportó un aire de renovación al estilo.

Procaccini, Giulio 1574-1625

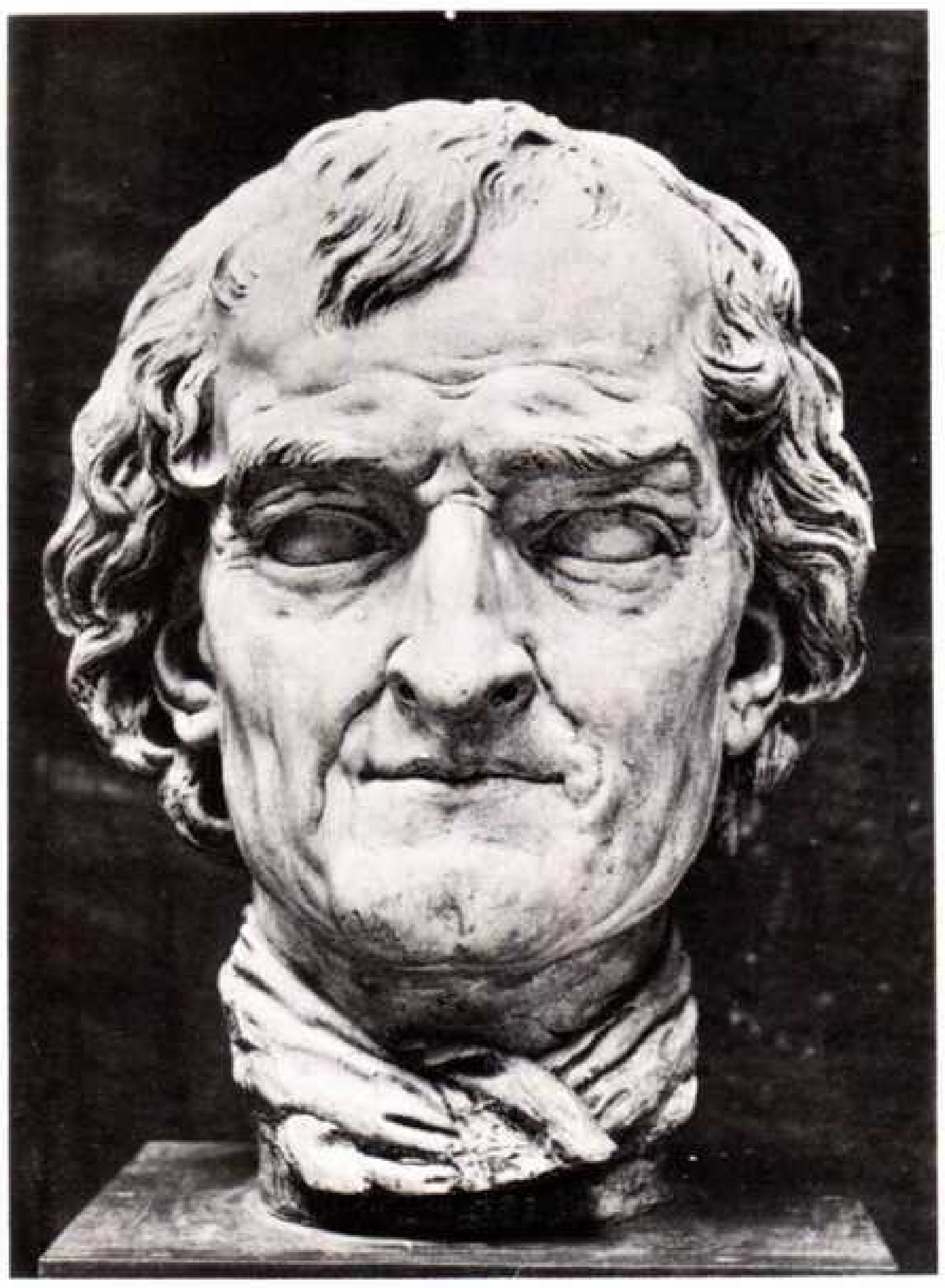
Giulio Cesare Procaccini, miembro de una familia de artistas boloñeses que se trasladó a Milán, tenía una formación escultórica, pero c. 1602-9 ya trabajaba como pintor en las decoraciones para S. Maria presso S. Celso, donde creó un estilo dramático y marcadamente emocional. En 1610 le encargaron, como uno de los pintores más destacados de Milán, que pintase seis escenas de la vida de San Carlos Borromeo (Catedral de Milán); su estilo se volvió entonces exagerado y pomposo. Más tarde, probablemente en 1618, visitó Génova. En 1612, la influencia de Parmigianino se hizo evidente en su elegante estilo de figura, en sus colores deslumbrantes y en las composiciones atestadas y faltas de profundidad, como puede verse en *Los esponsales místicos de Sta. Catalina* (Pinacoteca di Brera, Milán). Su obra posterior fue más rígida y académica.

Prud'hon, Pierre-Paul 1758-1823

El pintor francés Pierre-Paul Prud'hon estudió con François Devosge en la École de Dessin de Dijon. Tras pasar tres años en París, regresó a Dijon, donde ganó el Prix de Rome de los États de Bourgogne en 1784. Su estancia en Roma fue decisiva para la formación de su estilo marcadamente personal. Prud'hon absorbió el arte de Rafael (1483-1520), de Leonardo (1452-1519) y de Correggio (1490-1534), y apenas se vio afectado por las influencias predominantes de J.-L. David y del neoclasicismo revolucionario.
Puede decirse que tuvo muy poco en común con sus contemporáneos. Aunque llegó a ser un partidario entusiasta de la Revolución, sus alegorías como *La unión del Amor y de la Amistad* (1793; Minneapolis Institute of Arts) y *La Sabiduría y la Verdad llegan a la Tierra* (1799; Louvre, París) revelan un sentimiento y una armonía que nada tienen que ver con las expresiones habituales en la época de heroísmo y de moralidad estoica.
Sus retratos muestran una captación de lo individual que prenuncia la precisión psicológica del romanticismo (por ejemplo, *M. Georges Anthony*, 1796, Musée des Beaux-Arts, Dijon; *Madame Anthony y sus hijos*, 1796, Musée des Beaux-Arts, Lyon). Aunque su arte estaba enfrentado con las tendencias en boga, Prud'hon no careció de apoyos y obtuvo importantes encargos. En 1799 pintó las decoraciones para el hotel de Lanois. Napoleón le encargó la pintura del melancólico retrato de *La emperatriz Josefina* (1805; Louvre, París) y Prud'hon fue nombrado posteriormente maestro de dibujo y decorador de la nueva emperatriz María Luisa. Su obra maestra fue *La Justicia y la Divina Venganza persiguiendo al Crimen* (1808; Louvre, París). Este cuadro, destinado a la sala de la corte del Palacio de Justicia, muestra una escena imponente y violenta iluminada por la luz de la luna.

Puget, Pierre 1620-94

El escultor francés Pierre Puget nació en Marsella. Entre 1640 y 1643 vivió en Roma y Florencia, trabajando bajo las órdenes de Pietro da Cortona, sobre todo en la decoración de las habitaciones



Puget: *Autorretrato;* mármol.

del Palazzo Pitti, Florencia. Entre 1643 y 1656 trabajó en Marsella y Toulón, donde dividió su tiempo entre el diseño de la decoración de barcos de guerra y la realización de pinturas para las iglesias del lugar. En 1656 obtuvo su primer encargo importante, la puerta del hotel de Ville de Toulón. El esquema de las dos hermas de apoyo era habitual en el barroco romano, y quizás en este caso fuese copiado de soportes similares, pintados por Cortona en el techo del Palazzo Barberini (actualmente Galleria Nazionale), Roma. Puget imprimió a sus figuras una angustia que nada tiene que ver con la imagen habitual de la aflicción.
En 1659 fue llamado a París para esculpir dos estatuas para Claude Girardin, ayudante de Nicholas Fouquet, el *Surintendant des Bâtiments*. Después de este encargo, el propio Fouquet le encargó un *Hércules en reposo* (Louvre, París). Puget creyó palpar la posibilidad de un auténtico éxito, pero éste se le escapó de las manos al caer Fouquet antes de que quedase terminada la estatua. Con Colbert en el puesto de Fouquet, Puget no recibió ningún encargo real por espacio de veinte años. Su estilo barroco, individual, de tendencia italiana, resultaba ajeno al clasicismo híbrido pero cuidadosamente orquestado que se había transformado en estilo oficial de la corte bajo la dirección de Charles Lebrun.
Tras esta contrariedad, Puget se estableció en Génova, ganándose fama local como escultor.
Sus obras más importantes pertenecientes a este período fueron dos estatuas, *San Sebastián* y *El beato Alessandro Sauli*, destinados a las hornacinas del cruce de S. Maria di Carignano, Génova. En estas obras, Puget se acerca más que nunca a Bernini, pero se resiste a la plena tridimensionalidad del alto barroco. Tras volver a Marsella y Toulón en 1667, Puget volvió a trabajar en la decoración de barcos y en obras arquitectónicas en la primera de estas ciudades, pero sin abandonar la escultura.
En 1670, con permiso de Colbert, talló el relieve de *Alejandro y Diógenes* y el *Milón de Crotona* (ambos en el Louvre, París) en dos bloques de mármol abandonados en los muelles de Toulón.
El *Milón* es la obra más significativa de Puget. Representa el momento en que aquél, un atleta del siglo VI a. de C., queda sujeto a la grieta de un árbol al intentar desgajarlo en dos partes, siendo atacado y devorado por animales salvajes. Se vuelve a manifestar aquí la angustia que había aparecido en el hotel de Ville de Toulón. Las fuentes en que se basó Puget para esta escultura no tienen nada de insólito, pero quizás resulten reveladoras. La cabeza y la máscara tienen ecos del *Laocoonte*, el más barroco de todos los prototipos antiguos de tormento físico, pero particularmente importante en este contexto por su contención en función del barroco romano. Puget rechaza una vez más la tridimensionalidad de Bernini, prefiriendo un único punto de vista frontal con ejes de movimiento rígidamente controlados
Esta estatua, que fue llevada a Versalles en 1683, mereció la aprobación del rey y fue colocada en los jardines en lugar destacado. A la muerte de Colbert, acaecida pocos meses después, Puget recibió de su sucesor; Louvois, encargos para Versalles, pero los últimos años del escultor se verían ensombrecidos por nuevos fracasos en la corte.
Su *Alejandro y Diógenes* nunca llegó a Versalles, y su última obra, un relieve de *San Carlos Borromeo durante la peste de Milán* (Musée des Beaux-Arts, Marsella), fue rechazado por el rey.





Puvis de Chavannes: *El bosque sagrado:* fresco. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Pierre-Paul Prud'hon: *La unión del Amor y la Amistad;* óleo sobre tela; 146 × 113 cm.; 1793. Minneapolis Institute of Arts.

Puvis de Chavannes, Pierre 1824-98

Puvis de Chavannes fue contemporáneo de Gustave Moreau y admirador de las realizaciones de Théodore Chassériau tanto como el propio Moreau. Puvis había nacido en Lyon, y viajó por Italia cuando estaba convaleciente de una enfermedad, en 1847. Al año siguiente había decidido ya hacerse pintor. Los murales de Chassériau en el Cours des Comptes, que fueron destruidos en 1870, causaron una gran impresión sobre Puvis por la posibilidad de revitalizar la pintura mural del siglo XIX en Francia. Puvis habría de dedicar la mayor parte de su vida profesional como pintor a esta empresa, ganándose el éxito público, los encargos cívicos y la admiración de un grupo heterogéneo de pintores más jóvenes. Puvis expuso por primera vez en el Salón de 1850, pero su obra fue rechazada a menudo durante la década siguiente. El éxito le llegó por primera vez con la exposición de sus pinturas alegóricas *Bellum* y *Concordia* en el Salón de 1861. Estas obras serían adquiridas por el Musée de Picardie, Amiens, que le compró nuevas obras en los Salones de 1864 *(Trabajo* y *Descanso)* y de 1865 *(Ave Picardia Nutrix).* En sus pinturas se combinaban un ambiente mitológico con referencias alegóricas que podían ser bastante específicas. A menudo sus cuadros eran colosales, y estaban formados más bien por telas pegadas a las paredes de los edificios que por murales pintados sobre los propios muros. La composición de pinturas tan enormes era el resultado de numerosos dibujos preparatorios. El diseño se lograba mediante figuras o grupos focales colocados a lo largo de la tela, según un sentido preciso y rítmico del intervalo. Un aspecto de las grandes pinturas de Puvis que tuvo gran influencia es que reconocían plenamente la falta de relieve de la superficie de la pared. Como resultado de ello, las áreas coloreadas eran aplanadas y el color carecía de modulación y se caracterizaba por su palidez. Las tendencias alegóricas y mitológicas de Puvis alejaron su temática del mundo cotidiano. Dentro de los campos y praderas de sus pinturas enormes y blandas, cada uno de los elementos contribuía a la armonía del conjunto. Era capaz de controlar hasta en los menores detalles los cambios de matiz y el intervalo dentro de sus pinturas. Sus cuadros estaban tan bien afinados en las relaciones mutuas de sus partes, que impresionaban profundamente a los pintores interesados por cuestiones semejantes de construcción pictórica. Su obra fue admirada de una manera especial por los postimpresionistas

y simbolistas durante las décadas de 1880 y 1890.
Durante todo el período simbolista siguió recibiendo encargos para pintar murales. Después de exponer pinturas para el Museo de Marsella (1869) y para Poitiers (1872-5), Puvis emprendió la realización de murales sobre el tema de Santa Genoveva para el Panteón de París. Le siguieron a éstos, entre otros, murales para el Palais des Arts de Lyons (1883-6), para la Sorbona (1887) y para el hotel de Ville de París (1891-4). Pintó una segunda serie de murales para el Panteón entre 1896 y 1898. También le llegó del extranjero una propuesta importante para pintar cuadros destinados a decorar la Biblioteca Pública de Boston (1894-6).
Sus pinturas desempeñaron un papel al mismo tiempo cívico y decorativo. Había gran demanda de ellas, y su estudio de la Place Pigalle, en París, desarrollaba una actividad intensísima. Sin embargo, la fama y la importancia de Puvis van más allá de la realización de obras públicas, ya que sus pinturas impresionaron a pintores y escritores, tanto como a las comisiones de alcaldes. Por un lado, el reconocimiento público hizo que se organizase un gran banquete en su honor en 1895, y por otro, recibió muchos homenajes de pintores (entre ellos, Gauguin, Seurat y los simbolistas Alphonse Osbert y Henri Martin) y de escritores (como los simbolistas Mallarmé y Charles Morice).
El mayor amor de su vida fue la princesa Cantacuzène, quien tuvo notable influencia sobre su arte, gracias a su espíritu distinguido y a su buen gusto estético.
Dos años antes de su muerte, Puvis de Chavannes cayó gravemente enfermo y fue cuidado con gran devoción por la princesa Cantacuzène, con la que se casó en cuanto entró en convalecencia. Su mujer enfermó entonces y el artista la atendió a su vez hasta el punto de agotarse, pero su esposa falleció. Puvis ha dejado de ella un hermoso retrato en *La mujer enlutada*. Consumido por la fatiga, el pintor se apresuró a completar el cartón de Santa Genoveva, expuesto ya en 1897, y murió al poco tiempo. Al final de su agonía hizo con gestos que se retirasen sus acompañantes para poder así morir en soledad.
Para los simbolistas, su amor sobrenatural por lo antiguo, su negación a plasmar la vida cotidiana y su inteligente control de la línea, el color y el ritmo con efectos expresivos y emotivos fueron todos elementos que hicieron de él un pionero de los principios que ellos defendían. Al igual que Moreau, Puvis fue admitido como precursor del arte simbolista, reconociéndose también su contribución al mismo, y en este aspecto, sus cuadros de caballete tuvieron una importancia especial por el papel que desempeñaban como vehículos de expresión emocional. *Esperanza* (1871; Louvre, París), de la época de la guerra franco-prusiana, y *El pobre pescador* (1881; Louvre, París) fueron ejemplos convincentes del arte de ideas y sentimientos que pretendían los simbolistas.



Jacopo della Quercia: *Virgen y Niño (Madonna Silvestri)*; mármol; altura 210 cm.; 1406. Catedral de Ferrara.

Q

Quellinus, Artus 1609-68

El escultor flamenco Artus Quellinus recibió formación de su padre, escultor de Amberes. Sus primeras obras importantes fueron subvencionadas por el gobernador del norte de Holanda en 1634. Más tarde viajó a Roma, donde pasó cinco años, tal vez como socio del también holandés François Duquesnoy, mayor que él. Allí incorporó muchos de los rasgos estilísticos de su última época y recibió la influencia de la escultura helenística, pero apenas le afectó el estilo barroco de Bernini. En 1639 se había instalado de nuevo en Amberes; se asoció al gremio de la ciudad al año siguiente, sucumbiendo a la fuerte influencia de Rubens. Un *Muchachito durmiendo* de marfil, fechado en 1641 (Walters Art Gallery, Baltimore), revela su permanente fascinación por Duquesnoy y sus formas de expresión escultórica. Hacia 1646-7, Artus fue contratado para el proyecto del nuevo Ayuntamiento de Amsterdam diseñado por Jacob van Campen, y desde 1650 a 1664 permaneció contratado en dicha ciudad, a cuyo gremio se asoció en 1651. En la década siguiente ejecutó un elevado número de esculturas en relieve para el interior y el exterior del Ayuntamiento que siguen siendo lo más glorioso del edificio, ahora Palacio Real. Los modelos originales esculpidos por Artus en terracota (conservados en el Rijksmuseum, Amsterdam) ponen en evidencia una ampulosidad rubensiana y una cualidad táctil en el modelado de la carne desnuda, mientras que los ropajes cuelgan descuidadamente en un estilo derivado de Duquesnoy. El tipo de las figuras es helenístico, pero el movimiento implícito en las mismas es lento y elegante, carente del vigor y del dramatismo logrados por Bernini. Existe un interés típicamente holandés por los detalles incidentales: flora, fauna y motivos marinos, reunidos con frecuencia en «bodegones». Artus esculpió también un reducido número de excelentes bustos retrato, cuyo formato está basado en el de los de Bernini, en los que las manos aparecen entre los pliegues del ropaje.
A las órdenes de Artus *el Viejo* también trabajaron en el Ayuntamiento de Amsterdam el escultor Rombout Verhulst (1624-98) y un sobrino de Artus, Artus Quellinus *el Joven* (1625-1700). Éste tuvo una brillante carrera en el sur de Holanda, de donde procedía, habiéndose especializado en escultura religiosa y sobre todo en las tallas de elementos de madera destinados a diferentes servicios en las iglesias, tales como púlpitos y confesonarios.

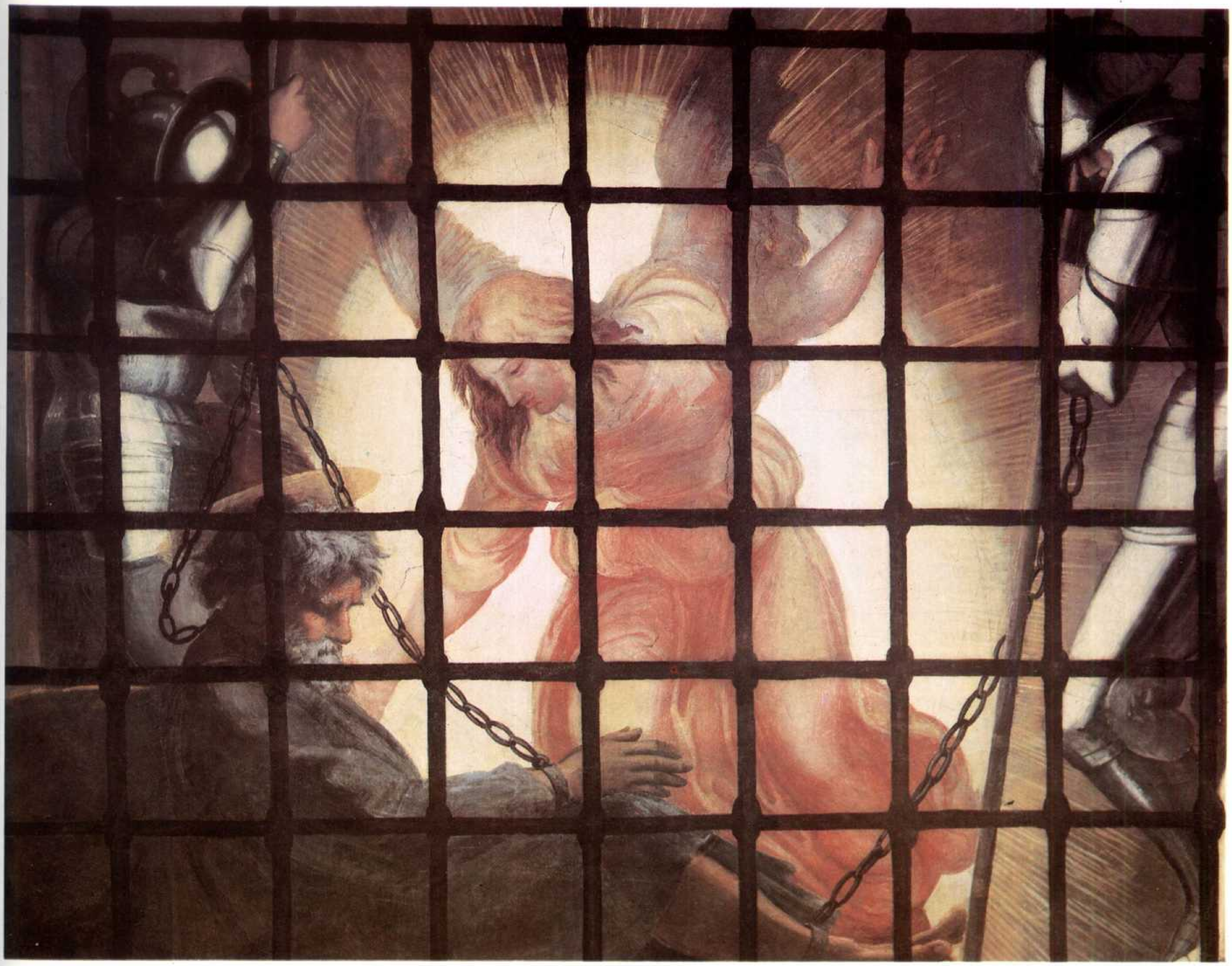
Quercia, Jacopo della 1367-1438

El escultor italiano Jacopo della Quercia nació en Siena; era hijo de un orfebre y tallador de madera. Genio singular, se cuenta, junto con Donatello y Ghiberti, entre los fundadores de la estatuaria y de la imaginería de la primera época del Renacimiento. No se sabe nada acerca de la formación recibida en sus primeros años, pero existen razones fundadas para creer que trabajó como ayudante en el taller que dirigían en Bolonia Pierpaolo y Jacobello dalle Masegne.
Entre 1401 y 1403 participó sin éxito en el concurso de adjudicación de la puerta del Baptisterio de Florencia (su proyecto se perdió). De estos primeros años parece ser una pequeña *Virgen de la Humildad*, tallada en mármol (National Gallery of Art, Washington). Su primera obra documentada entre las que llegaron hasta nosotros es la monumental *Madonna Silvestri* (catedral de Ferrara), terminada en 1406. La maciza apariencia de esta majestuosa figura señala un nuevo y sorprendente aspecto de la escultura en su relación con el espacio humano. El monumento a Ilaria del Carretto (catedral de Lucca) tal vez fuera realizado poco tiempo después (c. 1408) y muestra un significativo entrecruzamiento de motivos antiguos, tales como el friso de niños con alas que ornamenta el sarcófago, en cuya tapa ha sido esculpida la figura recostada, casi borgoñona, de Ilaria. En 1408 Quercia recibió el encargo de construir la fuente de la ciudad, *Fonte Gaia*, en Siena (reemplazada actualmente por una copia del siglo XIX; el original se encuentra en el Palazzo Pubblico, Siena). Debido a las numerosas interrupciones que se produjeron, este encargo no lo concluyó hasta 1419. Las formas de la fuente son trapezoides abiertos, coronados por dos estatuas de bulto redondo de Acca Larentia y Rea Silvia (ésta tallada según el modelo de Quercia por Francesco da Valdambrino). Ambas han sido representadas con los gemelos Rómulo y Remo, elegidos por la orgullosa ciudad de Siena como fundadores, con el objetivo de competir con Roma. Los muros están decorados con relieves de poca profundidad que representan la creación de Adán y la expulsión del Paraíso, junto con representaciones de las Virtudes, con la Virgen en el centro. Original desde el punto de vista iconográfico, el conjunto de *Fonte Gaia* muestra una pacífica mezcla de paganismo y salvación cristiana.
Un apóstol de mármol, de bulto redondo y de tamaño doble que el natural (c. 1420; S. Martino, Lucca), muestra una nueva conciencia de sí mismo y una nueva comprensión del hombre como ser independiente, comparable sólo a la estatuaria coetánea de Donatello. Poco después, Quercia dio fin al altar de mármol encargado por Lorenzo Trenta (S. Frediano, Lucca), probablemente completado con abundante intervención de su taller. La única escultura de madera que ha llegado hasta nosotros de este artista es un grupo de la Anunciación (c. 1421; Museo di Arte Sacra, S. Gimignano); ejecutado para la colegiata de S. Gimignano, conserva aún el policromado original.
Entre 1417 y 1431, Della Quercia contribuyó a la erección de la pila bautismal de Siena con el relieve de bronce dorado que representa la *Anunciación a Zacarías*.
Su última obra, que es también la más importante, es la decoración de la *Porta Magna* de S. Petronio, Bolonia (1425-38). Esta obra es uno de los grandes hitos de la escultura del primer Renacimiento. Su luneta muestra las figuras de bulto redondo de los santos Petronio y Ambrosio, esta última añadida en el siglo XVI. Las jambas describen la historia de la creación, incluido el sacrificio de Abraham, flanqueado por los bustos de profetas en las jambas interiores. Aquí alcanza su máxima culminación la nueva percepción del hombre, ya formulada en las diosas de la *Fonte Gaia*: esta nueva percepción tuvo una gran influencia sobre Miguel Ángel.

R

Rafael 1483-1520

Rafael es el nombre corriente por el que se conoce al pintor italiano Raffaello Sanzio o Santi. Nació en la pequeña ciudad montañosa de Urbino, gobernada por la familia Montefeltro, cuya corte era famosa en toda Italia como centro de actividad artística e intelectual. Se supone que su primer maestro fue su padre, Giovanni, pintor local mediocre pero de éxito y hombre de ciertas pretensiones culturales, que murió en 1494.
Es evidente que Rafael fue un artista precoz, ya que su primer retablo importante, *La coronación de San Nicolás de Tolentino*, pintado para una iglesia de Città di Castello cuando el artista contaba apenas diecisiete años de edad, revela ya una gran seguridad de realización (1500-1; fragmentos en el Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles, y en la Pinacoteca Cívica «Tosio Martinengo», Brescia). A lo largo de toda su carrera mostró una receptividad excepcional para la obra de otros artistas. Su estilo primero es una síntesis de las realizaciones de las figuras más importantes de la generación en Italia central: Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, Pintoricchio y, sobre todo, Perugino, con quien se sabe que colaboró durante cierto tiempo poco después del 1500.
En 1504, año en que pintó la obra maestra de este primer período, *Los esponsales de la Virgen* (Pinacoteca di Brera, Milán), Rafael ya había asimilado plenamente estas influencias. Su cuadro está basado punto por punto en otra versión del mismo tema realizada por Perugino (c. 1500-4; Musée des Beaux Arts, Caen), pero es superior al prototipo en casi todos los aspectos.
Rafael pasó casi todo el período comprendido entre 1504 y 1508 en Florencia, donde tomó contacto por primera vez con la obra de Leonardo da Vinci y de Miguel Ángel, ya que ambos pintores trabajaban por entonces en esa ciudad. Durante su estancia en Florencia, la fama de Rafael no era todavía lo suficientemente grande como para que se le encomendaran trabajos importantes. La mayor parte de los cuadros que produjo durante este período eran composiciones relativamente pequeñas de la Virgen y el Niño, a veces una o dos figuras más, basadas en obras de Leonardo y de Miguel Ángel. Entre las más bellas están la *Virgen del Prado* (1505-6; Kunsthistorisches Museum, Viena), la *Virgen del Jilguero* (c. 1506; Uffizi, Florencia), y *La bella jardinera* (1507; Louvre, París).
Es probable que estas *Madonnas* florentinas sean las obras más famosas de Rafael. Despertaron una admiración especial en el siglo XIX, cuando fueron reproducidas a menudo en versiones que exageraban su religiosidad algo sentimental. En realidad, su popularidad como objetos devocionales tendió a oscurecer su verdadera calidad como serie excepcionalmente brillante y original de variaciones sobre un único tema restringido. Precisamente las limitaciones del tema estimularon la capacidad inventiva de Rafael.
Estos cuadros muestran que en 1508 ya había dominado plenamente los problemas inherentes a las composiciones de dos o tres figuras. Cuando trató de producir un diseño igualmente coherente en una escala mayor, en el *Enterramiento* (1507; Museo e Galleria Borghese, Roma), pintado para una capilla de Perugia, el resultado no fue totalmente satisfactorio. Las dificultades con que tropezó para organizar las diez figuras y para darles una sensación de movimiento saltan a la vista. A pesar de la belleza de algunas *poses* individuales, en conjunto, la composición resulta forzada, fría y artificial.
A fines de 1508 fue llamado a Roma por el Papa Julio II, aparentemente por sugerencia del arquitecto papal, Bramante, que, al igual que Rafael, era natural de Urbino. Trabajó en la redecoración de una serie de salas del Vaticano (conocidas como «stanze»), al principio simplemente como integrante de un grupo de artistas, pero poco después por cuenta propia. Empezó a trabajar en la biblioteca privada del Papa, que actualmente se conoce como Stanza della Segnatura. Además de numerosas escenas de pequeñas dimensiones que pintó en el techo, el esquema decorativo incluía un gran fresco en cada una de las cuatro paredes, simbolizando uno de los cuatro temas principales de la literatura: la teología, la filosofía, la poesía y la jurisprudencia. Por ejemplo, en el llamado *Escuela de Atenas* se ve a Platón y Aristóteles rodeados de gran número de filósofos ocupados en discusiones o en actitud contemplativa; mientras, en el *Parnaso*, Apolo y las Musas aparecen acompañados por los poetas antiguos y modernos más famosos.
En estos frescos, Rafael creó a la perfección un mundo ideal, poblado de figuras de nobleza y gracia sobrehumanas dispuestas en composiciones perfectamente equilibradas y vinculadas unas a otras por un complejo juego de miradas y gestos.
Su logro no fue sólo la culminación de un firme proceso de evolución, sino que en gran medida fue también el reflejo de su descubrimiento del arte clásico, que sólo pudo ver extensamente a su llegada a Roma. La respuesta de Rafael al mundo clásico fue inmediata, intensa y decisiva. En mayor grado que ningún otro artista hasta entonces, ni siquiera Miguel Ángel poseía al mismo tiempo el deseo y la habilidad de recrear el estilo y el espíritu de la antigüedad, y especialmente del arte helenista, con total fidelidad y congruencia. Era ésta una empresa perfectamente acorde con el clima intelectual de la época. Precisamente por ese entonces el Papado estaba empeñado en devolver a Roma algo de su anterior jerarquía mediante una evocación consciente del pasado imperial.
Inmediatamente después de terminar la Stanza della Segnatura, en 1511, Rafael comenzó a trabajar en la sala contigua, la Stanza d'Eliodoro. Durante los tres años siguientes pintó allí cuatro grandes escenas en las que se ven ejemplos de la milagrosa intervención de Dios en beneficio de su Iglesia, junto con cuatro escenas más pequeñas en el techo. El estilo es diferente del de los frescos anteriores, con *poses* más complejas, mayor sensación de movimiento y una tonalidad más sombría, más dramática. Por entonces, Rafael dominaba emprendida desde c. 1518-19, fue Londres, préstamo de la reina Isabel II), se cuentan entre las obras color y de iluminación casi comparables a los de las pinturas al óleo.
Desde c. 1514 en adelante, como resultado de los encargos apremiantes que recibía, se vio obligado cada



Rafael: *La liberación de San Pedro;* detalle; fresco, ancho de la base, 660 cm.; 1513-14. Stanza di Eliodoro, Vaticano, Roma.

vez más a emplear ayudantes en la realización de sus diseños. Esto se nota por primera vez en la tercera de las stanze vaticanas, la Stanza dell'Incendio, pintada entre 1515 y 1517. En este caso, la calidad general es marcadamente inferior a la de las salas anteriores, y sólo uno de sus frescos, *Fuego en el borgo,* parece haber sido pintado en su mayor parte por Rafael. Aunque por lo general era capaz de ejercer un gran control sobre las actividades de sus alumnos, debe admitirse que por comparación con sus obras mejores, la ejecución real de la mayor parte de las pinturas de su última época deja algo que desear. Su grado de participación variaba mucho de unas obras a otras, dependiendo de la naturaleza del encargo. Por ejemplo, la serie de nueve cartones de grandes dimensiones para los tapices que se habrían de colgar en la Capilla Sixtina era un proyecto sumamente importante, en el cual Rafael se encontró compitiendo de una manera directa con Miguel Ángel, quien ya había pintado los frescos de la bóveda. En este caso no sólo se tomó grandes trabajos respecto de la composición, sino que además pintó personalmente la mayor parte. En cambio, la decoración de dos grandes logias del Vaticano, emprendida desde c.1518-19, fue ejecutada casi exclusivamente por sus ayudantes, que incluso prepararon parte de los diseños.

Los cartones para tapices, de los cuales se conservan siete (1515-16; Victoria and Albert Museum, Londres, préstamo de la Reina Isabel II), se cuentan entre las obras más grandes e influyentes de Rafael. En ellas se consolidó una convención pictórica que habría de configurarse en norma para la presentación de la narrativa histórica hasta el siglo XIX.

Los proyectos decorativos más importantes pintados para el Papado no fueron sino una parte de la actividad artística que Rafael desempeñó en Roma. Su cliente privado más importante fue el banquero Agostino Chigi. Su villa, conocida actualmente como Villa Farnesina, contenía el fresco de Rafael titulado *Galatea*, pintado

en 1511, y una serie de escenas que ilustraban la historia de Cupido y Psiquis, pintadas por discípulos del artista sobre diseños hechos por éste en 1518. Ambas obras eran recreaciones imaginativas de pinturas murales clásicas. Habrían de tener tanta influencia como modelos para la representación de temas mitológicos como la tuvieron los cartones para la representación de temas bíblicos e históricos.

Rafael diseñó también dos capillas para Agostino Chigi, una en la iglesia de Santa Maria della Pace, la otra en Santa Maria del Popolo. Esta última, terminada en 1516, fue su primer proyecto arquitectónico.

Era notable tanto por la representación exacta de motivos tomados de fuentes clásicas, en especial del Panteón, como por el profuso empleo de materiales fastuosos como el bronce y el mármol, siguiendo también el modelo de los precedentes antiguos.

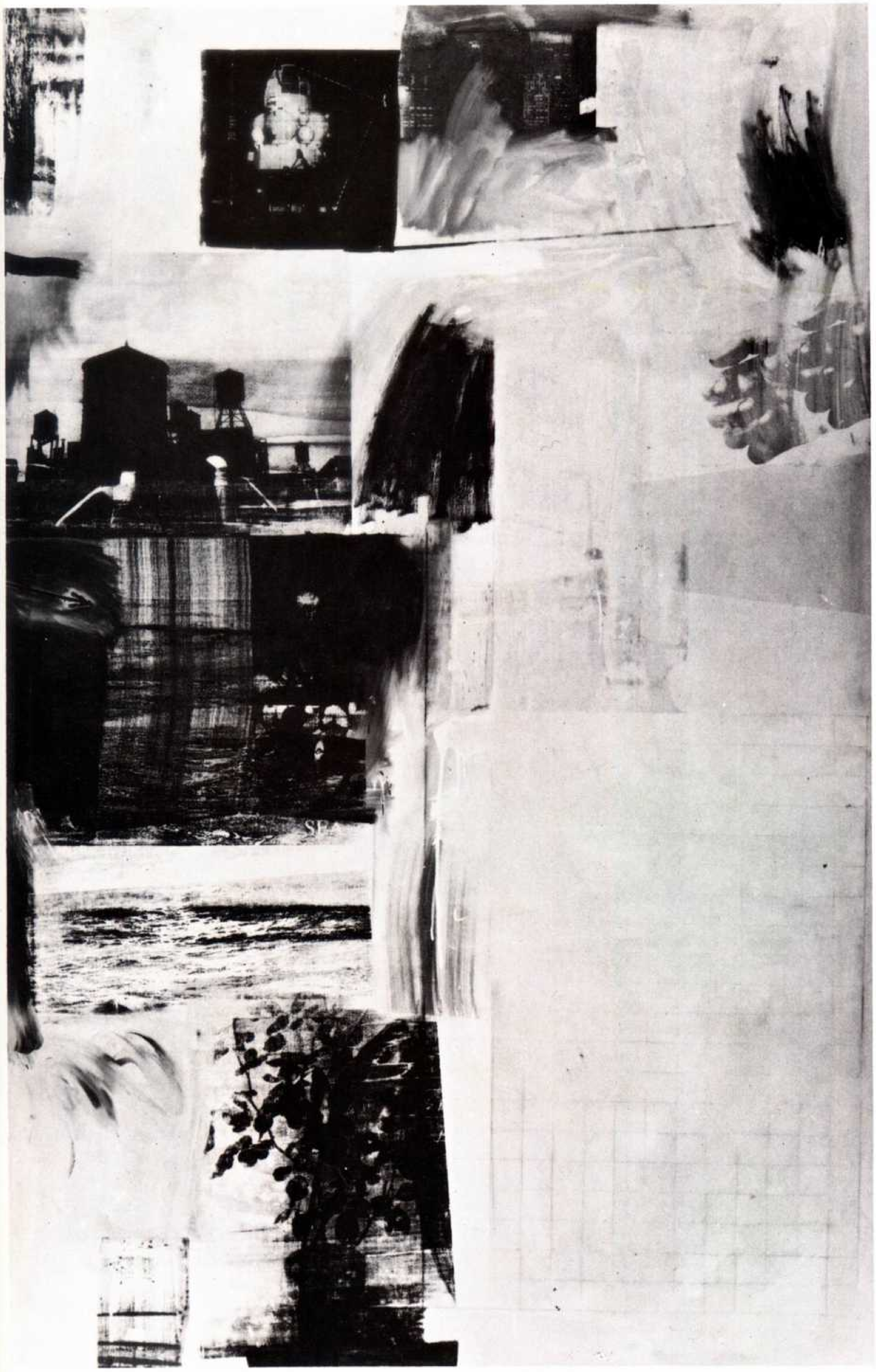
En la última parte de su carrera, y especialmente después de haberse hecho cargo de la reconstrucción de San Pedro en 1514, fue en aumento el interés de Rafael por la arquitectura. Sus edificios reflejan su interés por el mundo clásico de una manera aún más marcada que sus pinturas. Desgraciadamente, son muy escasos los proyectos que se han conservado en la forma que él pretendió darles.

Otro aspecto digno de tener en cuenta dentro de la inmensa producción de Rafael es el retrato. En Florencia, sus retratos eran todavía relativamente estereotipados en cuanto a la *pose* y apenas diferenciados en cuanto al estado de ánimo que trasuntaban. En Roma, en cambio, aprendió a dar variedad a sus composiciones a fin de expresar la personalidad y la jerarquía social del modelo. Por ejemplo, la aparente espontaneidad del retrato de su amigo *Baldasare Castiglione* (c. 1514-15; Louvre, París), que aparece como si estuviera haciendo una pausa momentánea en la conversación, oculta el rigor y la complejidad del diseño piramidal. Se trata de la encarnación visual perfecta de las cualidades de gracia y facilidad que Castiglione proponía como ideales en su libro *El cortesanos*. Este y otros retratos pintados en Roma, como el de Julio II (1512; National Gallery, Londres) y el de *León X con los cardenales Giulio de'Medici y Luigi de Rossi* (1518?; Uffizi Florencia), fueron muy imitados posteriormente.



Allan Ramsay: *Retrato de la esposa del pintor;* óleo sobre tela; 76 × 64 cm.; 1754-5. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

La última obra importante de Rafael, el retablo de la *Transfiguración* (1518-20; Museo Vaticano, Roma), no estaba terminado del todo a la muerte del artista. Sin embargo, el diseño es totalmente suyo y también lo es la mayor parte de la ejecución. Comparado con sus pinturas anteriores, se advierte un uso mayor del claroscuro, una estructura narrativa más compleja y un vocabulario de gestos más dramático y artificial. Éstas son las características esenciales del manierismo, el estilo que fueron perfeccionando durante la década de 1520 sus discípulos, en especial Giulio Romano. Hasta tiempos muy recientes se consideraba que las obras del período romano de Rafael, hasta la época de los cartones para tapices, constituían un paradigma de perfección, mientras que las pinturas de la última época, tales como la *Transfiguración* revelaban síntomas de la declinación de sus facultades o representaban una reacción deliberada de sus discípulos contra sus ideales. Este análisis ya no parece convincente. No existe nada que indique que hubiese llegado a un *impasse* hacia 1515. Por el contrario, su creatividad no había sufrido mengua, y su obra de este período marcó la dirección que habría de seguir la nueva generación de artistas, no sólo en Roma, sino también en casi toda Italia.



Robert Rauschenberg: *Almanaque;* seda y óleo sobre tela; 244 × 152 cm.; 1962. Tate Gallery, Londres.

caracterizarán sus mejores obras del período de madurez.

Rauschenberg, Robert 1925-

El pintor norteamericano Robert Rauschenberg nació en Texas. Sirvió en la Segunda Guerra Mundial antes de estudiar en el Art Institute de Kansas City (1946-7), en la Académie Julian de París (1947) y en Black Mountain College, Carolina del Norte (con Josef Albers). Sus primeras pinturas fueron abstractas y de técnica convencional, pero durante la década de 1950 se fue interesando cada vez más por el collage y el ensamblaje. Por ejemplo, *Lecha,* de 1955, incorpora sábanas y una colcha auténticas (Leo Castellini Gallery, Nueva York). Algunas de estas obras están muy próximas a la escultura: *Monograma* (1955-9), por ejemplo, presenta a una cabra rodeada por un neumático en la parte media de su cuerpo (Museo Moderno, Museo Nacional, Estocolmo). Rauschenberg creó también un método para combinar pintura al óleo con técnicas propias de la pintura sobre seda (por ejemplo, en *Barcaza,* 1963; Leo Castelli Gallery, Nueva York). En las imágenes se ven con frecuencia fotografías de periódicos y reproducciones de cuadros famosos, por ejemplo en *Barcaza,* la *Venus del espejo,* de Velázquez, aparece mezclada con instantáneas de un camión y de un cruce de carreteras vistos en panorámica, desde el aire.

Ramsay, Allan 1713-84

El retratista escocés Allan Ramsay nació en Edimburgo, pero su carrera transcurrió principalmente en Londres. Su primer estilo estuvo influido por Imperiali y por Franceso Solimena (1657-1747), con los que estudió en Italia desde 1735 a 1737. Sus primeros retratos de cuerpo entero, tales como el *Dr. Mead* (1746; Foundling Hospital, Londres), trasuntan una vigorosa caracterización y una robusta dignidad. De regreso a Italia en 1754, profundizó su amistad con el retratista de moda Pompeo Batoni, cuyo avanzado estilo marcó el curso de la evolución posterior de Ramsay. Su conocida obra maestra *Retrato de Margaret Ramsay* (1754-5; National Gallery de Escocia, Edimburgo) fue pintada durante esta visita. Su intimidad, la gracia de su diseño y la delicadeza del modelado son los rasgos que

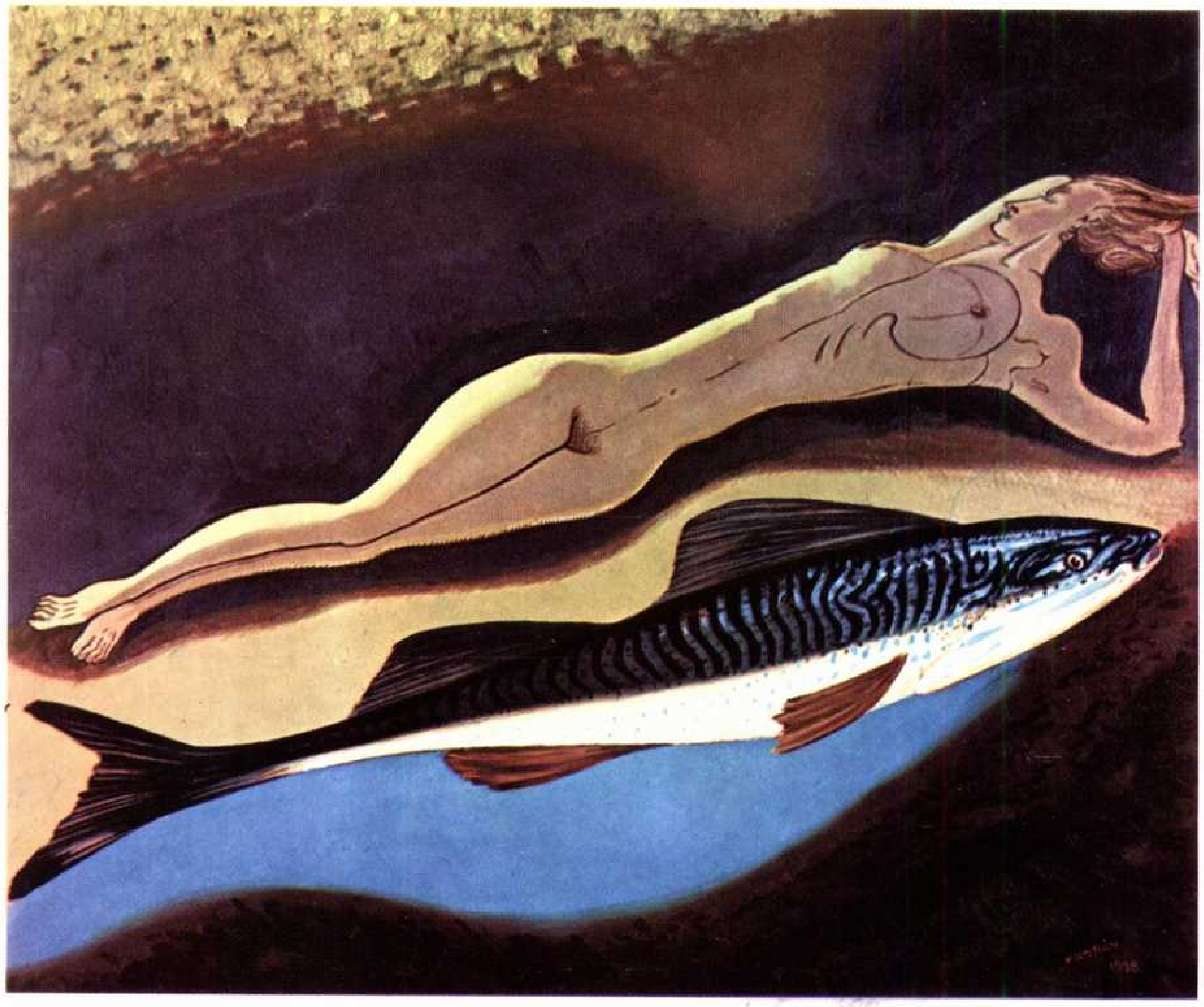
Ray, Man 1890-1976

Man Ray fue el artista dadaísta norteamericano de más relevancia. Bajo la influencia de Marcel Duchamp en Nueva York, desde 1915 en adelante, fue uno de los primeros en dedicarse a la construcción de artefactos inútiles como *Objeto para ser destruido* (realmente destruido), un metrónomo, y un ojo pintado. Aplicó también los principios de la casualidad a la composición, como en *La bailarina de la cuerda se acompaña con sus sombras* (1916; Museum of Modern Art, Nueva York). En 1918

utilizaba ya un pulverizador de aire comprimido para pintar, treinta años antes del expresionismo abstracto o el tachismo. Su consecución fotográfica más importante fue el rayógrafo, técnica para plasmar un mundo abstracto tridimensional en una placa fotográfica.

Redon, Odilon 1840-1916

El artista y grabador francés Odilon Redon fue creador de un vocabulario visual sumamente personal. Aunque fue muy apreciado por los escritores y artistas simbolistas, no tuvo muchos seguidores inmediatos. Nació en Burdeos, y creció en la finca de su familia, Peyrelebade, entre la desolación de las llanuras cubiertas de pinos de las Landas bordeadas por estériles dunas arenosas y por silenciosas marismas. Este paisaje obsesionó a Redon durante toda su vida, siendo fuente constante de imágenes visuales. A las lecciones de dibujo que recibió en Burdeos siguieron estudios de arquitectura y después de pintura en París. Una crisis mental le obligó a regresar a Burdeos, probablemente en 1862. Aparte de un cuidadoso estudio de Corot y Delacroix, lo que determinaría el curso de su carrera artística, serían sus encuentros con Rodolphe Bresdin, en 1863, y con Henri Fantin-Latour, en 1874. Bresdin enseñó a Redon la técnica del aguafuerte, haciendo posible que durante la década de 1860 se embarcase en la realización de una serie de pequeños grabados cuyo tema serían los paisajes que había conocido en su infancia, poblados con motivos tomados de Corot y Delacroix. Sin embargo, en 1870 Redón había descubierto la técnica más inmediata del carboncillo. Durante los nueve años siguientes fue dando forma a su simbolismo visual, marcadamente personal, que tradujo en litografías después de 1879. Fantin-Latour introdujo a Redon en la técnica litográfica. Entre 1879 y 1899 produjo 166 litografías: 37 placas únicas (por ejemplo, *Brunnhilde,* 1886), 17 grupos de ilustraciones para libros (por ejemplo, para la *Tentación de San Antonio,* de Flaubert, tres juegos, 1888, 1889 y 1896) y cinco grupos de secuencias de imágenes no literarias *(Dans le Rêve,* 1879, y *Songes,* 1891). La mayoría de las litografías fueron complementadas con títulos deliberadamente ambiguos, por lo general inventados por el propio Redon.
En su autobiografía escrita en forma de diario, *À Soi-même* (1922; nueva edición 1961), Redon dio a entender que sus litografías eran la síntesis de dos preocupaciones centrales de su arte: la relación entre

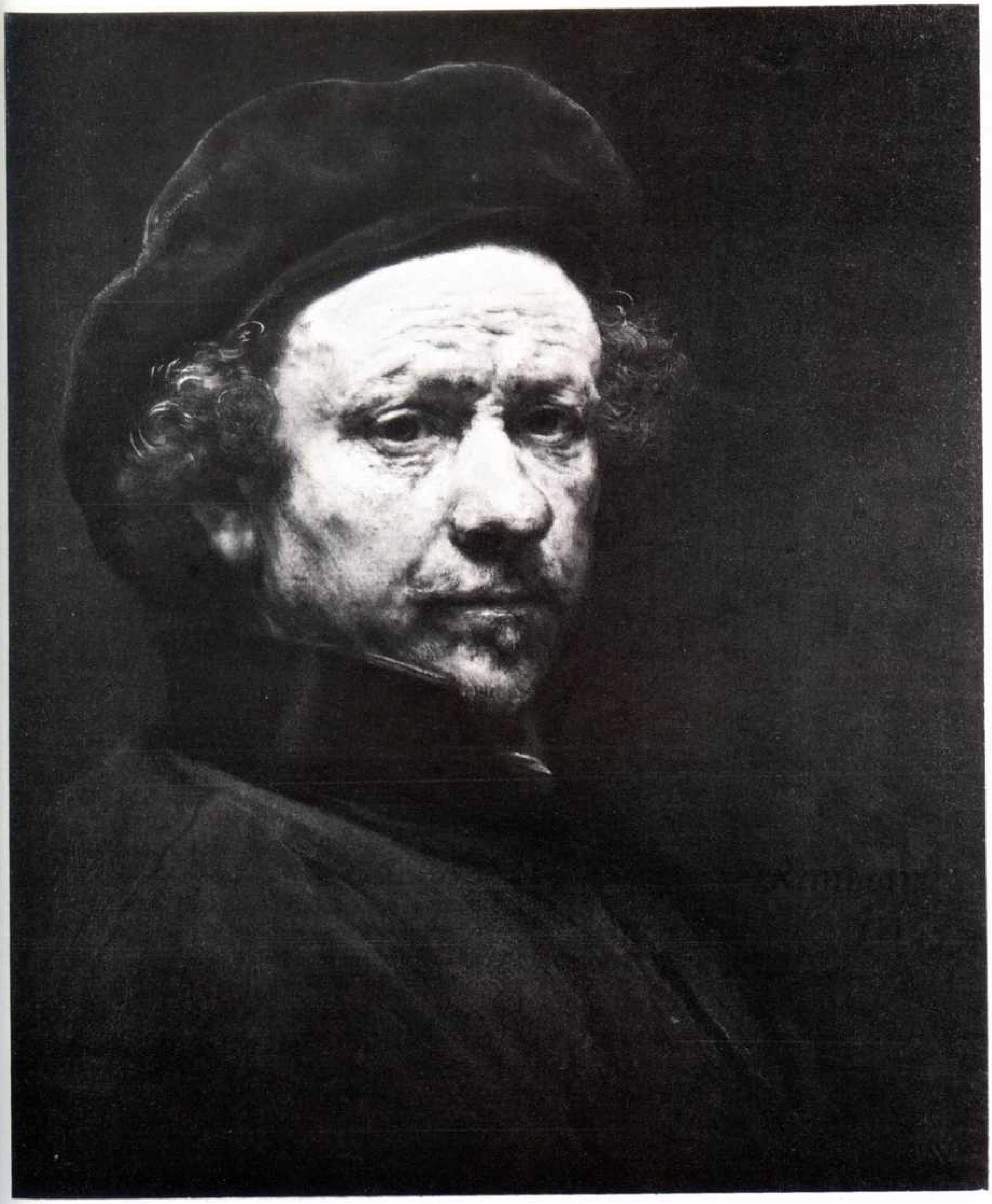


Man Ray: *Piscis;* tela; 65 × 73 cm.; 1938. Tate Gallery, Londres.



Odilon Redon: *Mujer con los brazos abiertos;* acuarela sobre papel; 15 × 20 cm.; c. 1910-14. Musée du Petit Palais, París.

el hombre y la naturaleza, y el arte «sugestivo». Bajo la influencia de su amigo el botánico de Burdeos Armand Clavaud, Redon plasmaba a menudo imágenes que expresaban el papel intercambiable del hombre y de la naturaleza, como en la *Flor de pantano* (placa II, *Homenaje a Goya,* 1885). Propuso una teoría de la evolución alternativa a la de Darwin, que investigó más plenamente en su serie no literaria *Los orígenes* (1883).
Al igual que Mallarmé, que fue su íntimo amigo y admirador a partir de 1884, Redon estaba convencido de la necesidad de hacer participar al público en el proceso creativo. En lugar de presentar una imagen o idea definida, creaba un «arte sugestivo», en el cual se invitaba al espectador a penetrar y a completar las imágenes visuales y mentales que el artista había empezado a representar. Esto lo consiguió Redon creando un mundo de ambigüedades y absurdos visuales, empleando, por ejemplo, una yuxtaposición ilógica de objetos tomados al azar y de títulos e imágenes que al parecer no guardaban relación alguna entre sí, un desprecio total por la unidad de escala *(Triste Ascensión,* placa 19 de *Dans le Rêve,* 1879) y referencias frecuentes al espacio infinito *(Floreciendo,* placa 18 de *Dans le Rêve).*



Rembrandt van Rijn: *Autorretrato;* óleo sobre tela; 50 × 43 cm.; 1657. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Hasta c. 1895, la vida de Redon no tuvo nada de feliz. Era un hombre de naturaleza melancólica, y la muerte de su primer hijo, unida a la tardía aclamación de la crítica, dio un tinte sombrío tanto a las imágenes como a los medios empleados en su arte. Sin embargo, el creciente reconocimiento de su obra durante las décadas de 1880 y 1890 (por parte de J.-K. Huysmans, Alfred Verhaeren y *Les Vingt,* Maurice Denis y Émile Bernard), la venta de Peyrelebade, y el nacimiento de otro hijo hicieron que su obra se inundara de luz. Experimentó de maneras diferentes con el color. Tradujo los temas de sus litografías a imágenes victoriosas de color explosivo (como en *Pegaso triunfante,* 1905-10; Kröller-Müller Museum, Otterlo). Pintó pasteles con temas florales y retratos con colores y texturas sutilmente equilibrados. Investigó además los efectos de los medios mixtos en ciclos decorativos, biombos y pinturas de caballete.
El color brillante, no naturalista de Redon, fue un anticipo del arte fauve, y su empleo de objetos ilógicos que habitan en un mundo ambiguo prenunciaba ya el arte surrealista.

Reinhardt, Ad 1913-67

Ad Reinhardt surgió como el más irreductible de los pintores minimalistas norteamericanos. Trabajó con una lógica que llevaba todas las teorías de la disminución y la pureza a su fin lógico. Durante la década de 1930 pintó abstracciones geométricas y durante la de 1950 trabajó en un estilo caligráfico relacionado con el de Mark Tobey. A partir de entonces pasó de estudios de multiplicidades de cuadros a secuencias simples hasta llegar a la intransigencia de su obra titulada *Untitled (Black)* (óleo sobre tela; 1960-6; Jewish Museum, Nueva York), que es una tela cuadrada y totalmente negra. Reinhardt fue un vigoroso defensor de la pureza en el arte. Actuó como inspiración para los minimalistas, para quienes el hecho irreductible del color o de la forma en su versión más simple es una expresión de valor místico.

Rembrandt van Rijn 1606-69

Rembrandt Harmensz van Rijn fue el pintor más descollante de la escuela



holandesa. Nació en Leiden y su padre era molinero. Después de siete años en la escuela de gramática ingresó en la Universidad de Leiden; pero abandonó sus estudios algunos meses después para entrar como aprendiz de un artista del lugar. En 1625 Rembrandt volvió a Leiden, donde se estableció como artista independiente. Algunos cuadros costumbristas son de estos primeros años, por ejemplo, *El cambista* (1627 ; Staatliche Museem, Berlín), obra en la que se advierte la influencia de los cuadros nocturnos de la Escuela de Utrecht. Sin embargo, lo que más interesaba a Rembrandt, interés por otra parte perdurable, era la historia bíblica. Su primer cuadro que se conserva, la gran tabla que representa *El Martirio de San Esteban* (1625; Musée des Beaux-Arts, Lyon) es un intento de captar la acción física dinámica en una composición de figuras múltiples. Este método fue reemplazado muy pronto por un trabajo más detallado en menor escala, como en *La presentación en el templo* (1631; Royal Museum of Art, Mauritshuis, La Haya), con su gran número de figuras diminutas, sus vastos efectos espaciales y el empleo de claroscuro para fines dramáticos. Por la misma época, Rembrandt pintó algunos cuadros de figura única que hablan de la atracción que sentía hacia los ancianos. Algunos de ellos son temas bíblicos, por ejemplo, *La profetisa Ana* (1631; Rijksmuseum, Amsterdam), en el cual tomó como modelo a su propia madre. En otros, la iconografía es problemática, especialmente en algunos cuadros de ancianos sabios que aparecen leyendo en habitaciones escasamente iluminadas. Por lo general, se los considera simplemente como filósofos o eruditos; pero es probable que en algunos casos pretendieran representar a profetas o santos. La obra más importante del período de Leiden es *Judas devolviendo las treinta monedas de plata,* de 1629 (Lady Normanby Collection, Mulgrave Castle, Yorkshire). La maestría con que Rembrandt consiguió transmitir la emoción por medio del gesto y de la expresión facial en esta obra despertó la admiración de Constantin

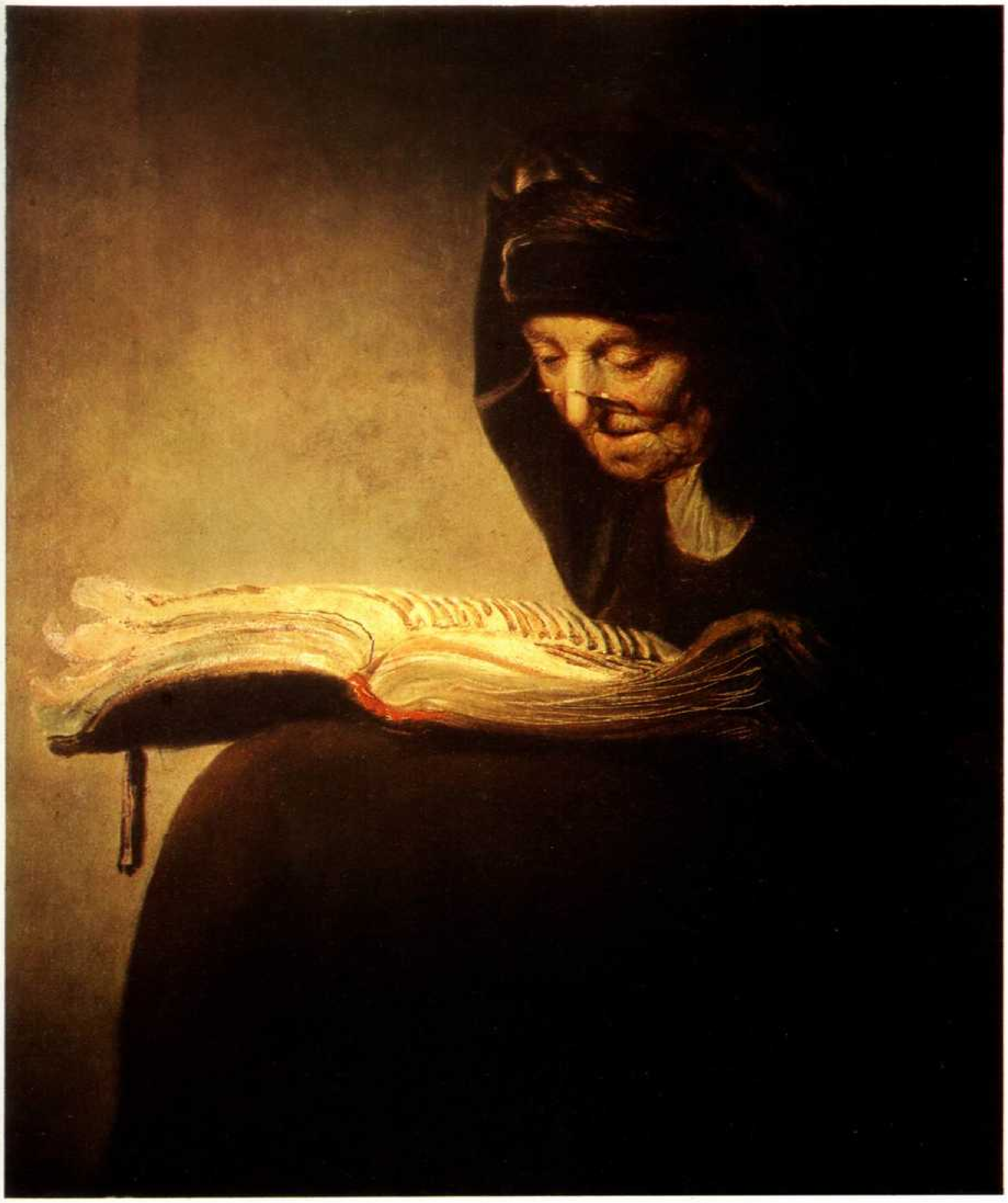
Rembrandt van Rijn: *La dama del abanico;* óleo sobre tela; 127 × 101 cm.; 1633. Metropolitan Museum, Nueva York.



Rembrandt van Rijn: *Muchacha durmiendo;* pincel y aguada sobre papel; 24 × 20 cm.; c. 1655-60. British Museum, Londres.

Huygens, el secretario del Stadholder, el Príncipe Federico Enrique de Orange, quien observó que había igualado ya a los más grandes pintores y que iba camino de superarlos.
Alrededor de 1631/2, Rembrandt estableció su residencia permanente en Amsterdam, donde no tardó en imponerse como retratista de moda entre la próspera burguesía de la ciudad. Los retratos que pintó a continuación, de medio cuerpo, de tres cuartos o de cuerpo entero, cada uno de ellos de concepción inmensamente variada, están pintados con una técnica detallada, de perfecto acabado. Se advierte la misma atención a la vestimenta que a los rasgos de los modelos. Este estilo tenía que ver con las exigencias de los clientes, ya que en otras pinturas del mismo período (por ejemplo, en los estudios que hizo el artista de ancianos y modelos vestidos con exóticos trajes orientales) su pincelada era ya mucho más atrevida. En uno de los dobles retratos de estos años, *El constructor de buques y su esposa* (1633; Colección de la reina Isabel II de Inglaterra) la captación de la acción instantánea es un eco de la preocupación de Frans Hals por la misma fecha.
La fama de Rembrandt se consolidó con los retratos en grupo, especialmente *La lección de anatomía del Dr. Tulp,* de 1632 (Real Museo de Arte, Mauritshuis, La Haya). Los atentos oyentes que aparecen en este cuadro son miembros del gremio de cirujanos de Amsterdam. El llamado *La ronda nocturna* (1642; Rijksmuseum, Amsterdam), que presenta a la compañía de la milicia del Capitán Frans Banning Cocq a punto de formar filas, señala el punto culminante de aceptación pública en la carrera de Rembrandt. Esta enorme tela (2,59 × 4,38 m.; originalmente aún más grande) constituyó una variación revolucionaria de las versiones tradicionales de los retratos conmemorativos en grupo. Lo habitual hasta entonces era dar a cada individuo igual preponderancia dentro de la composición; pero Rembrandt sacrificó este aspecto en bien de la acción común y de la unidad psicológica. Fue una aplicación de los principios que rigen sus cuadros históricos al campo del retrato. El equívoco título del cuadro proviene de la época en que estaba ensombrecido por el deterioro del barniz.
Los cuadros religiosos más notables de la década de 1630 son las escenas de la Pasión, pintadas para el Príncipe Federico Enrique (1633-9; Alte Pinakothek, Munich). El *pathos* de las escenas del Calvario que figuran en esta serie las distingue de la glorificación de Cristo, que encontramos en las interpretaciones de la Pasión debidas a Rubens. La intención abiertamente narrativa revela que las fuentes a las que acudió Rembrandt eran estampas didácticas del siglo XVI. Sin embargo, conoció a la perfección la obra de Rubens, y el macabro cuadro titulado *El enceguecimiento de Sansón* (1636; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), en el que se advierte su juvenil predilección por temas de horripilante brutalidad, fue concebido a la manera del pintor flamenco.
La gama expresiva manejada por Rembrandt en esta época puede apreciarse en el cuadro mitológico de *Dánae* (1636; Museo del Ermitage, Leningrado). Se trata de un ejemplo especialmente hermoso de su tratamiento sensual del desnudo femenino, y de su exploración de las posibilidades de la luz como agente de lo sobrenatural.
Rembrandt había amasado una cuantiosa fortuna en los años de 1630. En 1639 se mudó a una casa grande en la Jodenbreestraat, donde vivió con

Saskia van Uylenborch, una joven de excelentes relaciones con quien se había casado en 1634. La conciencia que tenía el artista de su ascenso en la escala social y de su celebridad como pintor se refleja a las claras en sus autorretratos de esta época.
Una consecuencia importante de la prosperidad fue la posibilidad de formar una destacada colección de arte; esto desempeñó un papel fundamental en su obra, ya que se constituyó en fuente de ideas pictóricas y temáticas. El inventario de la colección revela una enorme cantidad de grabados y de dibujos de otros artistas, muchos de ellos del siglo XVI o incluso anteriores.
Durante la década de 1640, la obra de Rembrandt asumió un cariz más calmo y contemplativo, apartándose de los intensos dramas físicos de años anteriores. El cambio tuvo que ver hasta cierto punto con la muerte de su esposa, acaecida en 1642, pérdida que se produjo tras la muerte de tres de sus cuatro niños durante la infancia. Este cambio se hace sentir de una manera especial en cuadros devocionales pequeños, como *La Adoración de los Pastores* (1646; National Gallery, Londres).
La concepción de Rembrandt en estas obras es de carácter íntimo, de sombrío colorido y de un realismo totalmente despojado de afectación, característica de su tendencia general a humanizar en vez de idealizar a las figuras y escenas bíblicas.
El misterio y la calidad espiritual de que están imbuidas estas obras están logradas sobre todo por la sutil manipulación de la luz y de la sombra. Las narraciones religiosas de Rembrandt surgen de una asidua lectura de la Biblia, que se deja ver también en muchas otras escenas de la vida de Cristo pintadas durante la década de 1640. Las modificaciones del texto se deben, en general, a la necesidad de ampliar el alcance de la narración, como en el famoso grabado *Jesús curando a los enfermos*, c. 1642-5, donde Rembrandt ilustró la totalidad del capítulo 19 del Evangelio de San Mateo.
El artista se interesó por el paisaje a fines de la década de 1630, interés que se mantuvo en la década siguiente. Trazó muchos dibujos y aguafuertes de paisajes, obras de luminosidad y atmósfera incomparables, que son representaciones predominantemente naturalistas de la campiña que rodea a la ciudad de Amsterdam. En cambio, las pinturas de paisajes, relativamente escasas, son intensamente imaginativas: visiones románticas, en las cuales aparecen cadenas montañosas sin vestigios de vegetación, valles fluviales desérticos y misteriosas ruinas bañadas momentáneamente por la luz que se abre camino a través de oscuras nubes tormentosas. Ningún otro pintor holandés logró dar a la naturaleza tan hondo dramatismo. Sin embargo, el interés principal de Rembrandt tenía que ver con la humanidad, y después de 1650 abandonó el paisaje como tema.
Aunque durante las décadas de 1640 y 1650 decayó el número de encargos que se le hicieron, Rembrandt no perdió, como suele suponerse, el favor de sus clientes. Si llegó a una situación de insolvencia económica, fue por los efectos acumulativos de vivir continuamente por encima de sus posibilidades.
Entre 1657 y 1658 fueron subastados su casa y todos sus bienes y debió mudarse al Rozengracht, un distrito más pobre de Amsterdam. Nunca logró pagar de todo sus deudas; pero estaba parcialmente protegido de sus acreedores por Hendrickje Stoffels, que fue su amante a partir de c. 1649, y por Titus (el único hijo que había sobrevivido de su matrimonio con Saskia), que organizó una empresa de comercio de objetos artísticos e hizo a su padre empleado de la misma.
La lección de anatomía del Dr. Deijman (1656; Rijksmuseum, Amsterdam) es uno de los encargos más importantes que le hicieron en sus últimos años. El fragmento que se conserva de este grupo, en el que se ve el cadáver y dos figuras, resulta tan conmovedor como suelen serlo el tema de la *Pietà*. *Los síndicos del gremio de los Pañeros* (1662; Rijksmuseum, Amsterdam) es notable por la inversión que hace Rembrandt de la relación habitual entre el modelo y el espectador; en este caso, el observado es, precisamente, el segundo. En 1652 Rembrandt recibió el primer encargo conocido desde el extranjero, un *Aristóteles* (1653; Metropolitan Museum, Nueva York) por el cual don Antonio Ruffo, noble siciliano, pagó 500 florines. Ruffo los pagó, pero señaló que era ocho veces lo que recibiría un artista italiano. Un contrato firmado en 1661 para pintar un cuadro destinado a decorar el Ayuntamiento de Amsterdam confirma que la fama de Rembrandt no había sufrido mengua, aunque la pintura (*La conspiración de Julio Civilis*, Museo Nacional, Estocolmo) fue finalmente reemplazada por un cuadro pintado por uno de sus discípulos. No se sabe cuál fue la razón de esta sustitución.
Hay algo que destaca a Rembrandt entre todos los pintores de su época, y es el que hecho de que realizaba obras al margen de los encargos que se le hacían. Esta práctica aumentó en sus últimos años, con gran número de cuadros de figura única, en los que aparecen judíos, ancianos y miembros de la familia del artista.
En la Holanda del siglo XVII no existía casi la clientela eclesiástica, y muchos de sus cuadros religiosos (por ejemplo, *Betsabé*, 1654; Louvre, París) podrían estar entre las obras mencionadas. La mayoría de los dibujos que hizo en sus últimos años son también obras privadas, elaboraciones sobre temas históricos que no tienen nada que ver con funciones tradicionales como la conservación de ideas pictóricas o como estudios preliminares para un cuadro. Los dibujos de Rembrandt no tuvieron gran difusión en vida del pintor (sólo se conservan unos 1.500). En cambio, sus 300 aguafuertes eran mucho más conocidos del público que sus cuadros. Fueron una fuente importante de ingresos y, a decir verdad, fue entre los conocedores del siglo XVII que los admiraban entre quienes empezó la historia del coleccionismo de grabados a gran escala.
La técnica nada ortodoxa de los últimos cuadros de Rembrandt, en los cuales las pinceladas entrecortadas de pintura espesamente empastada son trabajadas con el mango del pincel o incluso con las manos, va unida a un mayor grado de brillantez y a una calidad de color que no había conseguido antes. Esto puede verse en retratos como *La desposada judía* (c. 1666; Rijksmuseum, Amsterdam) y el *Retrato de familia* (c. 1668; Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick). La consumada ternura de estos ensayos sobre el tema del amor humano se manifiesta también en pinturas religiosas de los últimos tiempos, como *El regreso del hijo pródigo* (c. 1669; Museo del Ermitage, Leningrado), donde las reflexiones del artista sobre la capacidad de perdón del ser humano no tienen parangón dentro del arte cristiano por su hondura de sentimiento. La elección de este episodio en particular de la parábola (frente a temas de corrupción) es coherente con la preferencia



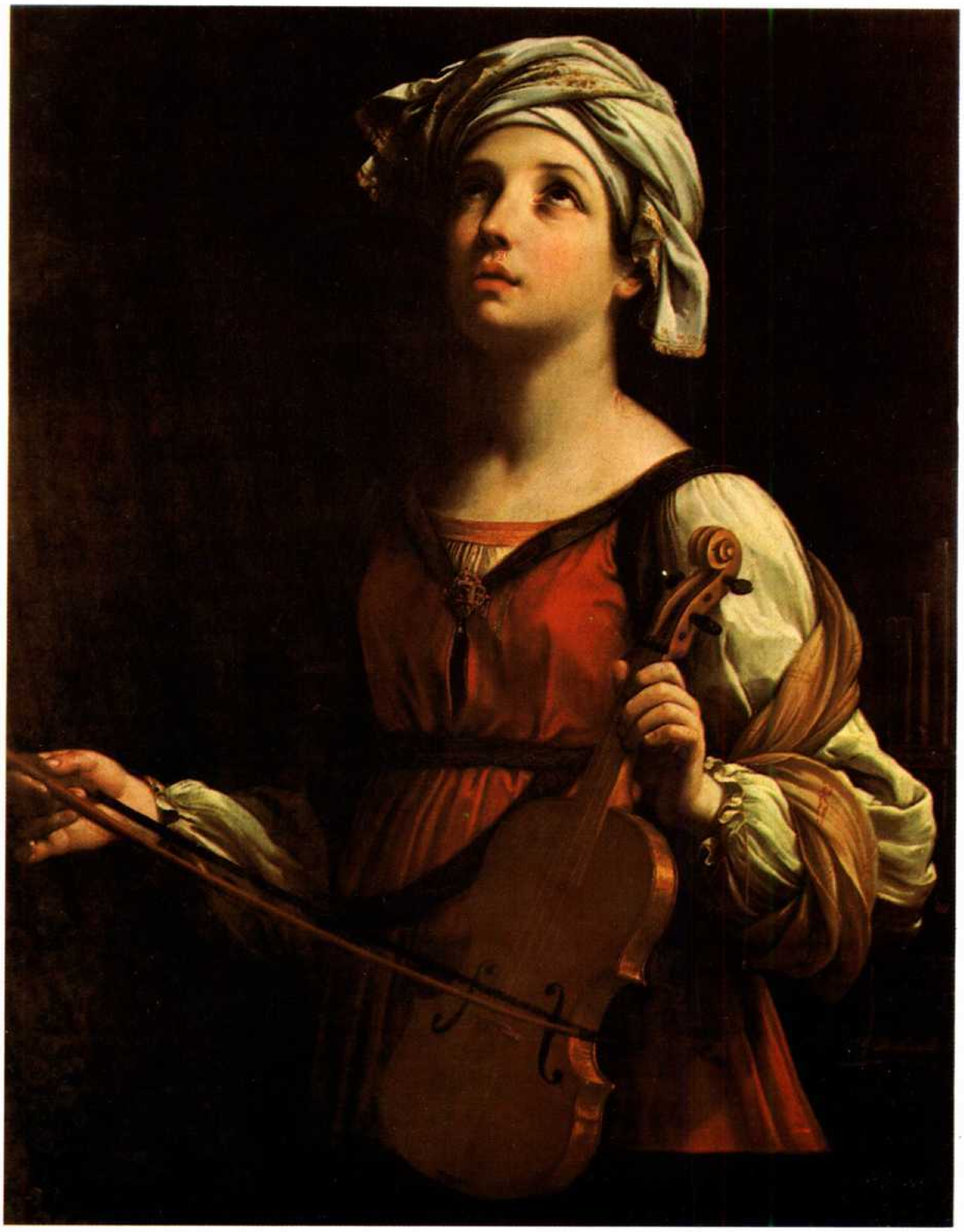
Rembrandt van Rijn: *Retrato de la madre de Rembrandt leyendo;* óleo sobre tela; 74 × 62 cm.; c. 1631?. Wilton House, cerca de Salisbury, Wiltshire.

mostrada por Rembrandt en sus últimos años por temas que implicasen una crisis emocional, frente a los que estuviesen basados fundamentalmente en la acción física y que tienen marcados elementos de sensualidad o de violencia. Se encuentran más ejemplos en sus posteriores representaciones de la historia de José y la esposa de Putifar. Éstas se concentran en la escena de la acusación más que en la escena del intento de seducción, que Rembrandt había tratado ya en la década de 1630.
Los temas que tienen que ver con una tensión provocada por dilemas morales —como en las representaciones que hace Rembrandt de Betsabé, y de Pedro en el momento de negar a Cristo— son también característicos de esta tendencia. Encontramos una excepción en el sombrío y trágico grabado titulado *Tres cruces* (terminado c. 1661). Aquí, los acontecimientos catastróficos que acompañan las últimas horas de la vida de Cristo aparecen expresados de una manera puramente pictórica, mediante emocionantes contrastes de negros profundos y luces penetrantes.
Los últimos años de Rembrandt estuvieron ensombrecidos por tragedias personales: Hendrickje Stoffels murió en 1663; Titus, en 1668. Pero no necesitamos conocer estos detalles biográficos para apreciar la representación profundamente conmovedora de la cara atormentada por el dolor de los últimos autorretratos del artista.
Los cambios de gusto que se produjeron a partir del siglo XVII no siempre han aceptado perfectamente a Rembrandt, pero pocas veces se ha discutido su grandeza. La admiración de sus contemporáneos se centró en el alcance narrativo y en la capacidad de invención de los cuadros históricos, en el vigor y la caracterización de los primeros retratos y en la facilidad técnica de Rembrandt como aguafuertista. Esto se aplica también a las posteriores generaciones de críticos, aunque éstos invariablemente expresaron sus reservas ante su aparente indiferencia hacia la escultura antigua y hacia el arte renacentista italiano, ante su rechazo del dibujo preciso, lineal, y ante cierta falta de decoro.
En la actualidad nos sentimos inclinados a poner de relieve el contenido de la obra de Rembrandt, aunque nuestro lenguaje crítico casi nunca está a la altura de la tarea descriptiva que implica.

Reni, Guido 1575-1642

El pintor italiano Guido Reni nació en Bolonia, y desde 1584 hasta 1593 fue aprendiz del flamenco Denys Calvaert (1540-1619). Aproximadamente en 1595 se unió a la Academia Carracci, donde recibió la influencia de Annibale Carraci y de Rafael. Fue fundamentalmente un artista clásico cada vez más entregado al concepto de belleza ideal. En sus obras maduras, la inspiración de la estructura clásica y la importancia de la línea elegante y de los ritmos fluidos se manifiesta de una manera clara. Su clasicismo es personal e imaginativo; es más dulce, más nostálgico y más melancólico que el clasicismo del alto renacimiento.
Reni había pintado importantes retablos para iglesias de Bolonia cuando se trasladó a Roma c. 1602. En sus primeras obras de Roma se advierte la influencia inmediata de Caravaggio. Contó con el mecenazgo del Cardenal Escipión Borghese y del Papa Paulo V, y recibió una serie de encargos importantes que le proporcionaron un éxito inmenso. Entre ellos figuran frescos pintados en dos salas del Vaticano (1608-9), *San Andrés conducido al martirio,* en San Gregorio, Roma (1608), frescos de la capilla Borghese en Santa Maria Maggiore (1610-12) y frescos de la Cappella dell'Annunziata, en el Palazzo del Quirinale (1609-12).
Las últimas obras revelan de una manera muy marcada la influencia del Renacimiento florentino.

La ternura que trasuntan y la radiante luz dorada que inunda la cúpula pintada, coronada con ángeles, hacen de estas obras algunas de las más poéticas del artista.
Entre 1612 y 1614 Reni pintó su famoso fresco *Aurora* en el techo del Casino Rospigliosi, en Roma. Esta obra, que no hace concesiones al ilusionismo, muestra de qué manera consciente Reni adaptó la tradición del arte clásico de Rafael. En ella se ve a la Aurora volando delante de Apolo en el carro de éste, acompañado por las doncellas que representan a las Horas, figuras de belleza ideal que danzan en grácil armonía. Los colores son rutilantes y el paisaje de radiante belleza.
En 1611, Reni había visitado Bolonia y había pintado allí obras importantes. En 1614 regresó para vivir permanentemente en la ciudad. Pintó entonces una serie de grandes retablos. En éstos, la técnica es ampulosa y el color de una gran riqueza; pero las composiciones son cuidadosamente equilibradas e incluso rígidamente simétricas. En este período pintó también reinterpretaciones poéticas de temas históricos y mitológicos para la nobleza. En 1622 fue a Nápoles para pintar los frescos del Tesoro di San Gennaro; pero las dificultades surgidas en relación con el contrato hicieron que partiese para Roma. En sus últimos años, Reni creó un nuevo estilo, caracterizado por delicadas tonalidades argentadas y por arrebatadoras combinaciones de naranjas, rosas y malvas. Sus cuadros de *Lucrecia* y *Cleopatra* (Palazzo dei Conservatori, Roma), pertenecientes a su última época, son simples en lo que a composición se refiere, y las superficies son sorprendentemente luminosas y fragmentadas.



Guido Reni: *Santa Cecilia*; óleo sobre tela; 94 × 75 cm.; 1606; Norton Simon Museum, Pasadena.

Renoir, Auguste 1841-1919

El pintor impresionista francés Pierre-Auguste Renoir nació en Limoges; pero su niñez transcurrió en París, donde habría de vivir hasta mudarse al sur de Francia en 1902. Durante la década de 1850 trabajó como pintor de porcelanas, y más tarde pintó pantallas, estudiando al mismo tiempo en el Louvre, donde surgió su gusto por el arte francés del siglo XVIII. En 1862 entró en el estudio de Gleyre, donde conoció a Monet, Sisley y Bazille y trabó una amistad muy estrecha con el primero y el último de ellos.
Durante la década de 1860, al igual que todos los que habrían de formar parte del movimiento impresionista, Renoir probó suerte año tras año en las exposiciones del Salón.
En los paisajes de esta época se advierte su deuda para con los pintores de la Escuela de Barbizon. Algunos de sus cuadros de figura son plenamente contemporáneos, por ejemplo, *Lisa con un parasol* (1867; Museo Folkwang, Essen). En otros se funde el tratamiento naturalista de la figura con un tema mitológico, como en *Diana* (1867; National Gallery of Art, Washington, D. C.). Esta combinación de modernismo e intemporalidad tiene un estrecho paralelo con la obra contemporánea de Courbet y se convirtió en la preocupación central de su carrera posterior.
Después del rechazo sufrido por las obras que presentó al Salón en 1873, Renoir pasó cuatro años sin acudir a él y expuso en las tres primeras muestras del grupo impresionista de 1874, 1876 y 1877. Las obras que allí mostró revelan la



Auguste Renoir: *Mujer de azul (La Parisienne)*: óleo sobre tela; 160 × 106 cm.; 1874. National Museum of Wales, Cardiff.

diversidad de sus objetivos y de su obra durante la década de 1870. En sus escenas costumbristas de la vida moderna, Renoir combinó —en las figuras principales— algo de la espontaneidad de sus estudios al aire libre con el interés por la caracterización evidente en sus retratos. Esto se ve en el *El palco* (Courtauld Institute Galleries, Londres) y en el cuadro más ambicioso que pintó Renoir en esa década sobre la vida moderna, *Le Moulin de la Galette* (Musée du Jeu de Paume, París). Los efectos de sombras de esta obra están tratados en ricas tonalidades azules, y sus formas están modeladas por persistentes variaciones de color. En otros cuadros más pequeños de este período, como *Mujer leyendo* (c. 1876; Musée du Jeu de Paume, París), el modelado de la figura queda casi totalmente suprimido, prefiriendo los toques atrevidos de colores variados. Las configuraciones de la luz y de la sombra proyectadas sobre la mujer casi se disuelven, mezclándose con las del fondo.

En los últimos años de esta misma década, Renoir trabajó cada vez más asiduamente como retratista de moda. Esto se debió en gran medida a sus contactos con la esposa de Georges Charpentier, un destacado editor, anfitriona de las figuras más importantes de la sociedad de la época.

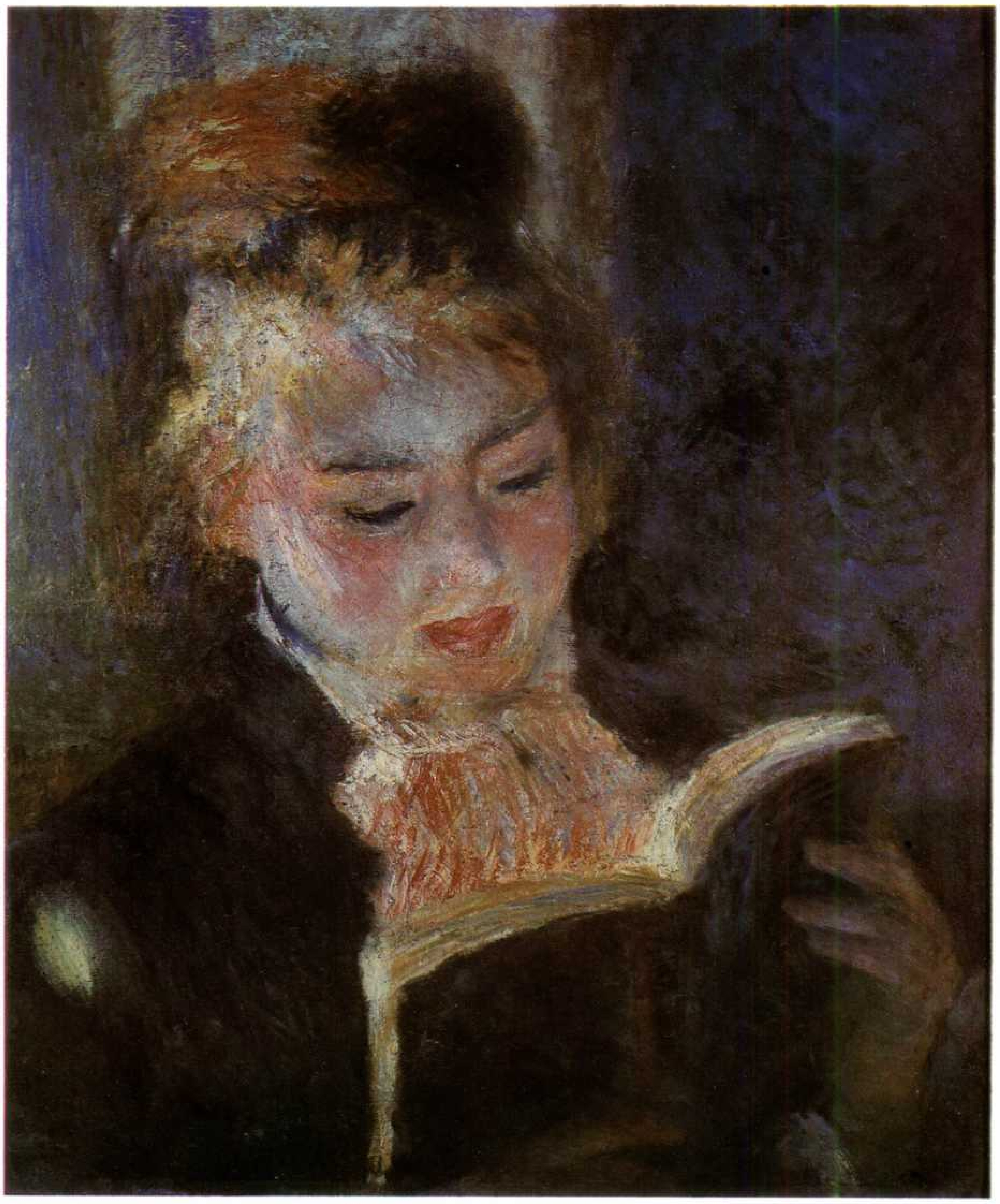
Renoir volvió a exponer en el Salón entre 1878 y 1883, obteniendo su éxito más resonante con su *Retrato de Mme. Charpentier con sus hijos* (1878; Metropolitan Museum, Nueva York), cuadro de técnica más formal y de color más convencional que *Le Moulin de la Galette*.

Durante esos mismos años, probablemente como resultado de las exigencias impuestas por sus encargos de retratos, empezó a sentirse insatisfecho con el carácter sumamente amorfo de cuadros tales como *Mujer leyendo*. Esta insatisfacción desembocó en un período de crisis durante el cual volvió a examinar todos los fundamentos de su arte y comenzó a buscar la manera de reintroducir dibujos y modelados más estrictos en sus cuadros. Estudió los cuadros al óleo de Ingres por la claridad de su técnica para dibujar con pintura. También empezó a experimentar pintando con barnices tenues, traslúcidos, sobre un denso fondo blanco, en lugar de utilizar un empaste espeso. Esto puede verse en *Jovencita con halcón* (1880; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown). Durante el otoño viajó a Italia, visitando Florencia, Venecia, Roma y Nápoles. Quedó especialmente impresionado por los frescos más informales de Rafael —los de la Villa Farnesina en Roma— y por las pinturas murales pompeyanas del Museo de Nápoles.

Escribió a Madame Charpentier, que en sus propios cuadros trataba de emular la grandeza y la simplicidad de que se valían estas obras anteriores para sugerir la luz del sol, concentrándose no en detalles, sino en liberales armonías.

En el período que siguió a su viaje

a Italia, su técnica se volvió más monótona y el dibujo de las formas asumió una mayor fragilidad. En ocasiones trató incluso de emular en sus óleos la aridez del fresco, como en *Mujer arreglando sus cabellos* (1885; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown). Este período experimental culminó en *Las bañistas* (1887; Philadelphia Museum of Art). En este caso, Renoir tomó como modelo parcial para sus figuras un relieve realizado en el siglo XVII por François Girardon que se encuentra en el parque de Versailles; el cuadro suscita la comparación con el tratamiento, igualmente intemporal, que dieron al tema de la bañista Bourcher *(Diana descansando después del baño)* y Fragonard *(Mujeres bañándose;* ambos en el Louvre, París). Los contornos de Renoir son ásperos, y algunos detalles están definidos de una manera rigurosa, pero las figuras aparecen inmovilizadas en medio de movimientos aparentemente fugaces.
Renoir no tardó en encontrarse constreñido dentro de su estilo y buscó la manera de recuperar la espontaneidad de su técnica sin perder el modelado más pleno de las formas que había conseguido. Esto lo logró c. 1890, adoptando una técnica, en la cual las pinceladas fluidas seguían los contornos de la forma. La técnica de Fragonard fue la que más contribuyó a que lo consiguiese. Algunas de las telas pintadas por Renoir c. 1890 evocan de una manera especial el siglo XVIII francés, tanto en lo que respecta al sentimiento como a la técnica, por ejemplo, *En el prado* (Metropolitan Museum, Nueva York). Durante la década de 1880 el color de Renoir cobró mayor riqueza y calidad; esto fue el resultado de dos viajes a Argelia que hizo en 1881 y 1882, y de breves temporadas de trabajo en la costa del Mediterráneo. En la última etapa de su vida, después de haberse establecido en Cannes en 1902, su color adquirió aún más prodigalidad y su técnica se hizo más fluida.
En los cuadros más bellos de esta época, por ejemplo *Las bañistas* (1818-19; Musée du Jeu de Paume, París), la forma y el color se unen con una libertad sin precedentes para crear una versión idealizada de la mujer que nada tiene que ver con las modernas muchachas parisinas que habían poblado su arte durante la década de 1870. Las obras más logradas de Renoir pertenecen a estos dos extremos: como pintor de la vida moderna durante la década de 1870, y como creador de visiones intemporales durante la última etapa de su vida.



Auguste Renoir: *Una joven leyendo;* óleo sobre tela; 47 × 83 cm.; c. 1876. Musée du Jeu de Paume, París.

Repin, Ilya 1844-1930

Ilya Efimovich Repin fue un pintor realista ruso. Cursó estudios en la Academia de San Petesburgo y luego pasó dos años en París (1873-4), donde influyó sobre él el empleo que los impresionistas hacían del color. En 1874 se unió a la colonia de artistas de Abramtsevo, fundada por S. I. Mamontov, y se convirtió también en miembro de los *Peredvishniki* («Vagabundos»). Ambos grupos sustentaban la creencia de que el arte debe ser socialmente útil y debe concentrarse en aquellos temas que pueden despertar ecos en el espectador. Repin plasmó estos ideales en obras construidas en torno a una poderosa idea, aunque jamás dejó de lado las cualidades pictóricas (por ejemplo, *Barqueros del Volga arrastrando una embarcación*, 1872; Museo Estatal de Rusia, Leningrado). Pintó retratos de muchos rusos destacados, entre ellos, varios de Tolstoi.
Sus pinturas históricas más famosas son *Procesión religiosa en Kursk Gubernia* y *La contestación de los cosacos al Sultán Mahmud IV*.



Joshua Reynolds: *El teniente coronel Banastre Tarleton;* óleo sobre tela; 236 × 145 cm., expuesto en 1782. National Gallery, Londres.

Reynolds, Joshua 1723-92

Sir Joshua Reynolds, artista intelectual de gusto refinado, fue el pintor más celebrado e influyente de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII. Los únicos que le disputaron la preeminencia de que gozaba como retratista fueron Allan Ramsay, durante la década de 1750, y Thomas Gainsborough después de 1774. Sir Joshua Reynolds nació en Plympton, en el condado de Devonshire. Comenzó sus trabajos en 1740 como aprendiz del retratista inglés Thomas Hudson; pero en 1743 se estableció por su cuenta, trabajando en Devon y en Londres hasta que partió hacia Italia en 1749. En Roma, entre 1750 y 1752, estudió asiduamente las obras de arte de la antigüedad y del alto Renacimiento. Se inspiró sobre todo en los clasicistas boloñeses, Reni, Guercino y los Carracci. Tras su regreso a Londres en 1753, formuló su propia versión del estilo grandioso, con el cual trató de ampliar los límites de la pintura histórica hasta hacerle abarcar la categoría menos apreciada del retrato. El retrato «histórico», basado en una apreciación sólida de los principios estéticos de maestros del pasado, y en los que se copiaban a menudo las *poses* y los motivos de la estatuaria y las pinturas clásicas, fue la contribución más importante de Reynolds al retrato inglés. Precisamente en sus retratos heroicos de cuerpo entero, tales como *El Comodoro Keppel* (1753-4; National Maritime Museum, Londres) y *El Capitán Robert Orme* (1756; National Gallery, Londres), le proporcionaron sus éxitos iniciales en este campo.

Jamás fue Reynolds tan dogmático en su clasicismo como durante los años que siguieron inmediatamente a su elección como primer presidente de la Royal Academy en 1768.

A este período pertenece el innovador cuadro *Garrick entre la tragedia y la comedia* (1762; colección privada), y también *Lady Cockburn y sus tres hijos mayores* (1774; National Gallery, Londres), y *Las hijas de Sir William Montgomery como Gracias que adornan la terma de Himeneo* (1774; Tate Gallery, Londres). Además de los encargos más formales que se le hicieron durante la década de 1770, pintó también los llamados «cuadros imaginativos» y alcanzó gran popularidad como pintor retratista de niños. Su cuadro *Master Henry Roare* (1788, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio), perteneciente a la última época de su vida, es uno de los cuadros más sensitivos dentro de esta categoría.

En 1781, Reynolds recorrió Flandes y Holanda, donde hizo un concienzudo estudio de los cuadros de Rubens. Su manera de caracterizar los retratos es algo menos intelectual a partir de esta fecha, aunque en su *Sarah Siddons como Musa trágica* (1784; Huntington Library and Art Gallery, San Marino) y *El teniente coronel Banastre Tarleton* (1782, National Gallery, Londres) reaparece el idioma clásico con mayor vigor

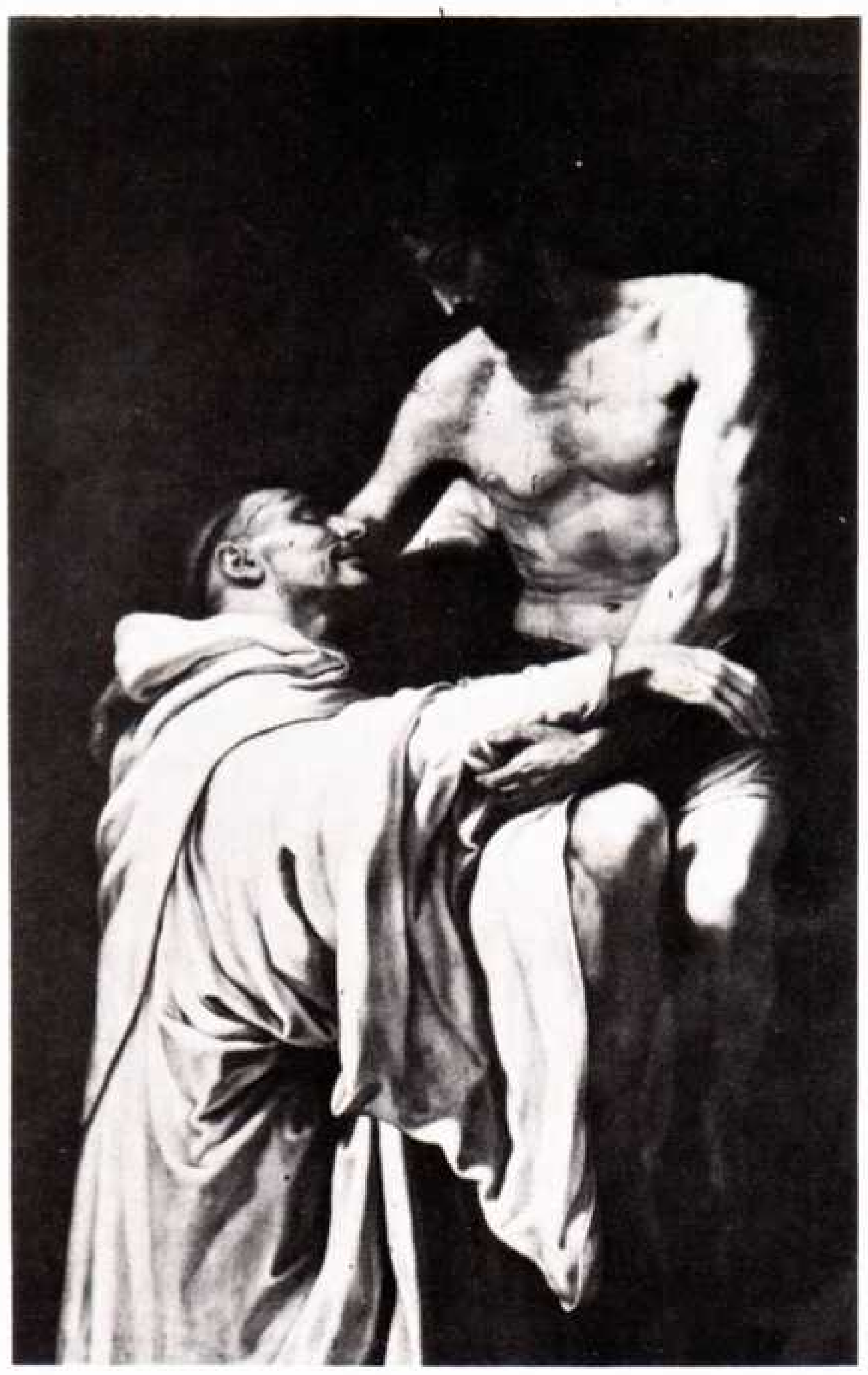
y comprensión. Tras perder la vista del ojo izquierdo en 1789, dejó de pintar casi totalmente.

Ribalta, Francisco 1565-1628

El pintor español Francisco Ribalta nació en Solsona, Cataluña. En 1582 se encontraba en Madrid, donde captó el estilo de los pintores del Escorial, especialmente el tenebrismo de Juan Fernández de Navarrete (c. 1526-79). En 1599 se había trasladado a Valencia, donde creó un estilo manierista marcadamente naturalista similar al de Bartolomé Carducho (1560-1680) en obras para la iglesia de Algemesí (1603) y para el Colegio del Patriarca en Valencia (1604-11).
Es probable que Ribalta visitara Italia entre c. 1613 y 1615. Nos basamos para ello en una copia firmada del *Martirio de San Pedro*, de Caravaggio, y en el aumento del realismo y del tenebrismo en la obra que produjo después de esa fecha. Sus obras maestras son evocaciones luminosas de leyendas franciscanas (ejemplos en El Prado, Madrid, y en el Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut).

Ribera, José de 1591-1652

El pintor español José (o Jusepe) de Ribera nació en Játiva, Valencia. Se supone que fue alumno de Francisco Ribalta en Valencia; pero no se sabe nada más de la parte de su carrera que desarrolló en España. Se trasladó a Italia a temprana edad. Tras visitar Emilia y Roma, donde se convirtió en miembro de la Accademia di San Luca, lo encontramos establecido en Nápoles en 1616, ciudad en la que vivió hasta el fin de sus días, y en donde llegó a ser uno de los artistas más destacados.
El estilo de sus comienzos se aproxima mucho al de Caravaggio por su realismo y su tenebrismo; pero también es típicamente español por la hondura de su sentimiento religioso. Pronto contó con la protección del duque de Osuna, el virrey español en Nápoles, quien le encargó un grupo de obras religiosas para la iglesia colegiata de Osuna en Andalucía. Entre estos cuadros figura su temprana obra maestra, la gran *Crucifixión* (1616-20), en la cual la composición recuerda a Reni, aunque el estilo tiene marcadas

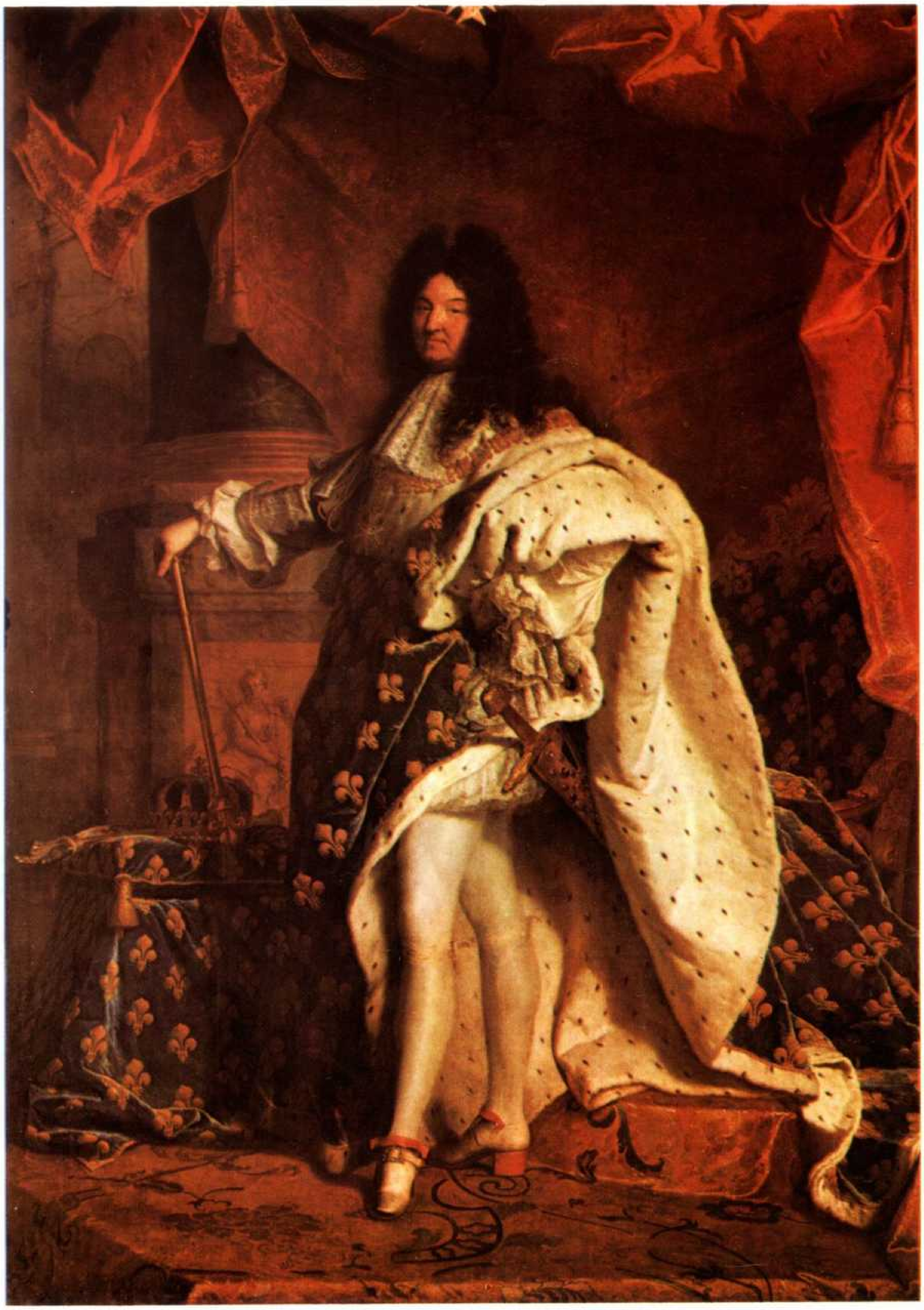




José de Ribera: *El patito;* óleo sobre tela; 164 × 92 cm.; 1642. Louvre, París.

Francisco Ribalta: *Cristo abrazando a San Bernardo;* óleo sobre tela; 158 × 113 cm. Museo del Prado, Madrid.

resonancias de Caravaggio. Además de para sus muchos clientes napolitanos, Ribera trabajó con frecuencia para el rey de España y para las órdenes religiosas españolas, quienes canalizaron hacia él sus encargos a través de los sucesivos virreyes. Ribera hacía gala de sus orígenes españoles en la firma de sus cuadros, y su estilo conservó un aire español a lo largo de toda su carrera.
A mediados de la década de 1630, la paleta de Ribera se volvió más colorida, como en la *Inmaculada Concepción* (1635; centro del retablo principal del monasterio de los agustinos, Salamanca), de gran tamaño. Esta obra fue pintada por encargo del conde de Monterrey, por entonces virrey de Nápoles, para su convento de monjas agustinas de Salamanca, de reciente fundación. Ejerció gran influencia sobre pintores de la Escuela de Madrid, desde Juan Carreño de Miranda hasta Claudio Coello. Después de algunos años durante los cuales predominaron los esquemas de color venecianos, como en su *Isaac y Jacob* (1637; Museo del Prado, Madrid), Ribera volvió c.1640 a los tonos más oscuros de su período anterior. El vigor y el movimiento cada vez mayores de sus obras fueron característicos del alto barroco; pero sus figuras principales estaban concentradas, por lo general, en una zona poco profunda del primer plano, quedando el paisaje relegado a un papel de fondo que pasaba inadvertido.
Lo más conocido de Ribera son sus robustos filósofos de medio cuerpo, sus apóstoles, generalmente barbados, y sus santos ancianos (especialmente San Jerónimo), sus escenas del *Martirio de San Sebastián* (numerosas versiones) y *San Bartolomé* (1630; Museo del Prado, Madrid), y sus temas mitológicos a veces horripilantes, como *Apolo y Marsias* (1637; S. Martino, Nápoles). Sin embargo, no era indiferente a la belleza física, como puede verse en la *Magdalena penitente* (c. 1640; Museo del Prado, Madrid) y en la *Sagrada Familia con Santa Catalina* (1648; Metropolitan Museum, Nueva York). Entre sus escasos retratos se destacan el del *Misionero jesuita* (1638; Museo Poldi-Pezzoli, Milán) y la mujer barbada *Magdalena Ventura* (1631; Museo de la Fundación Duque de Lerma, Toledo). También hizo varios aguafuertes de gran belleza.
La aplicación de la pintura en gruesas capas caractetísticas de Ribera fue imitada durante un breve período por su destacado discípulo Luca Giordano. Su influencia había afectado anteriormente a la mayoría de los pintores napolitanos.





Tilman Riemenschneider: *La Virgen y el Niño;* detalle; madera de tilo; altura total 142 cm.; c. 1490-3. Detroit Institute of Arts.

Hyacinthe Rigaud: *Luis XIV;* óleo sobre tela; 277 × 194 cm.; 1701. Louvre, París.

Riemenschneider, Tilman
c. 1460-1531

El escultor alemán Tilman Riemenschneider, cuyo nombre aparece mencionado por primera vez en Würzburg, en 1478-9, se estableció en esta ciudad en 1483, convirtiéndose en ciudadano y en maestro dos años después. Al parecer, durante su época de oficial de escultor viajó intensamente. Además de incorporar las novedades más recientes de la zona Tréveris-Estrasburgo-Ulm, manifiesta considerables resonancias holandesas en su *Anunciación* de alabastro de 1484, una de sus primeras obras (Bayerisches Nationalmuseum, Munich). Su acceso a la fama fue muy rápido, y en una carrera de más de cuarenta años produjo por lo menos diecinueve retablos de madera tallada de gran complejidad, así como gran número de esculturas de piedra.
En 1490 le encargaron la talla del altar mayor (actualmente desmembrado) de la iglesia parroquial de Münnerstadt, y las partes que de él se conservan revelan su estilo característico, apacible y naturalista. Contrariamente a lo que indicaba la práctica habitual en Alemania, entregó este retablo en madera natural, pero en 1503 se encargó a Veit Stoss que lo «coloreara, pintara y dorara». También su *Adán y Eva,* obra de gran ternura encargada en 1491 para la Marien-Kapelle de Würzburg (Mainfränkisches Museum, Würzburg), manifiesta su exquisita sensibilidad para aprovechar las cualidades naturales de la piedra arenisca. Este tratamiento diferente de la escultura puede estar vinculado, en cierta medida, a la escultura holandesa anterior, pero sus antecedentes espirituales más inmediatos son las esculturas de Nikolaus Gerhaert van Leyden. La misma sensibilidad y tímida espiritudalidad caracterizan al monumento a *Konrad von Schaumberg* (c. 1500; Marien-Kapelle, Würzburg), esculpido por Riemenschneider.
Pero por encima de todo, Riemenschneider y su gran taller fueron los autores de la gran serie de retablos de madera que culminó en la *Asunción de la Virgen* de la Herrgottskirche, en Creglingen, cerca de Rothenburg (c. 1505-10).
En esta obra, las superficies de madera natural están tratadas con una

delicadeza consumada. En sus últimas esculturas, por ejemplo en el *Descendimiento de Cristo* de la iglesia parroquial de Maibronn (1520-5), su pensativa melancolía se ahonda para lograr una nueva intensidad, reflejando los sufrimientos personales por los que pasó en los albores de la Guerra de los Campesinos.

Rigaud, Hyacinthe 1659-1743

Hyacinthe Rigaud fue un pintor retratista francés. Se formó en el Midi de Francia y se trasladó a París en 1681. Su afamada carrera como pintor de corte comenzó en 1688, año en que pintó un retrato de Monsieur, el hermano del rey Luis XIV. Pintó a casi todas las personalidades de Versalles, incluidos generales, diplomáticos y príncipes visitantes. Creó un modelo personal para esos retratos, basado en la elegancia de Van Dyck y en la formalidad de Philippe de Chamapaigne. Los retratos militares típicos presentan la figura ataviada con armadura moderna, sobre un paisaje, con una batalla en la distancia. Los retratos oficiales tienen su prototipo en el de Luis XIV (1701; Louvre, París), con una atemperada exuberancia barroca en sus arremolinadas vestiduras, en las curvas complejas y en la riqueza de color. Rigaud empleó gran número de ayudantes en su estudio. También pintó algunos retratos sencillos, directos, que hablan de su admiración por Rembrandt.

Rivera, Diego 1886-1957

Diego Rivera fue un pintor muralista mexicano. Entre 1898 y 1904 estudió en la Ciudad de México con Santiago Rebull (1829-1902). En 1907 le otorgaron una beca para estudiar en Europa. Se dirigió primero a Madrid y luego a París. Trabó amistad con Modigliani y Picasso, entre otros. También viajó por Italia, Alemania y Rusia. De regreso a México, en 1921, recibió su primer encargo para la realización de un fresco para el nuevo gobierno socialista. A partir de entonces fue reconocido como el líder indiscutido de la nueva escuela mexicana de pintura, preocupada por plasmar la historia de su país mediante pinturas murales monumentales en los edificios públicos. Entre 1931 y 1941, Rivera pintó, con intervalos, murales en la ciudad de Nueva York, en San Francisco y en Detroit, dando lugar a importantes controversias. Se propuso fortalecer la conciencia nacional y la solidaridad de su pueblo representando al hombre en su medio social y de trabajo (por ejemplo, *Se busca minero;* fresco; 1923-8; Patio del Trabajo, Secretariado de Educación Pública, Ciudad de México).



Diego Rivera: *La terraza;* óleo sobre tela; 61 × 50 cm.; 1915. Metropolitan Museum, Nueva York.

Robbia, Luca della 1400-82

Luca della Robbia, que se formó en el obrador de la catedral de Florencia como tallista de mármol, fue un importante escultor renacentista cuya carrera se superpone con la segunda mitad de las de Ghiberti y Donatello. Es conocido, sobre todo, por una importante innovación técnica: el empleo de esmaltes vidriados para colorear esculturas modeladas en terracota. Esto hacía que las esculturas policromadas fueran impermeables a la humedad, lo cual las volvía aptas para los emplazamientos arquitectónicos al aire libre. Trabajó con su sobrino Andrea (1434-1525), quien introdujo la producción casi en serie de esta escultura. Sus relieves de la *Virgen y el Niño* y de escudos de armas en terracota vidriada abundan en los edificios de Toscana y en los museos (por ejemplo, Museo Nazionale, Florencia; Victoria and Albert Museum, Londres). El primer encargo de Luca mencionado en un documento corresponde a 1431. Se trata de la Galería del Coro de la catedral de Florencia,



Luca della Robbia: El Stemma del *Arte dei Medici e degli Speziali;* terracota esmaltada; 180 cm. de diámetro; c. 1464-5. Orsanmichele, Florencia.

cuyos niños músicos, tallados en bajorrelieve, son muy famosos. También hizo otras obras para las autoridades de la catedral: cinco relieves de piedra para completar una serie tallada un siglo antes por Andrea Pisano para el campanil de Giotto (1437-9); lunetas en las que están representadas la *Resurrección* (1442-5) y la *Ascensión* (1446-51) para colocar sobre las puertas de la sacristía —sus primeras obras importantes en terracota vidriada— y un par de puertas de bronce para la sacristía norte (1445-68). En otros casos, Luca combinó la terracota policromada con el mármol. El primer caso en que puede fecharse el empleo combinado de ambos corresponde a un tabernáculo sacramental en Santa Maria, Peretona (1441-3). Nuevamente los combinó en la tumba Federighi de Santa Maria Trinità, Florencia (1454). Ejecutó varios proyectos casi arquitectónicos, entre ellos dos para Piero de Medici, la capilla del Crucifijo en San Miniato al Monte, Florencia (1448), y un estudio del palacio Medici (demolido; en la actualidad pueden verse medallones de su bóveda en el Victoria and Albert Museum, Londres). También diseñó dos capillas para el santuario de peregrinaje de Santa Maria en Impruneta, cerca de Florencia, e hizo el techo de la capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato, en colaboración con los hermanos Rossellino (1462). De sus muchos relieves en terracota vidriada incorporados a la arquitectura, los más famosos son los medallones de los *Apóstoles* en la capilla Pazzi de Brunelleschi, Santa Croce, Florencia (c. 1442). Luca fue un claro exponente del «estilo melifluo» dentro de la escultura florentina, ya que en su obra se evita todo tipo de emoción violenta que más tarde aparecería en la obra de los últimos tiempos de Donatello. Luca prefirió el estilo más sosegado, incluso doméstico, que tan bien iba a sus clientes principales, los de la burguesía florentina.

Robert, Hubert 1733-1808

El artista francés Hubert Robert fue conocido también por el seudónimo de «Robert des Ruines». Era un pintor de paisajes imaginarios y reales. Nacido en París, se trasladó a Roma en 1754 bajo la protección del futuro duque de Choiseul, a quien conoció porque su padre trabajaba para la familia de éste. Pasó algún tiempo en la Academia Francesa, pero tuvo una importancia mucho mayor la amistad que le unió a Fragonard y al abate de Saint-Non. Este último era un deletante que habría de proteger a ambos artistas, y en su compañía visitaron éstos el sur de Italia y Sicilia. El estilo de dibujo de Robert se aproxima tanto a veces al de su amigo, que resulta difícil determinar su paternidad con certeza. El factor principal de diferenciación es un intento de revivir la tradición del *capriccio* arquitectónico y paisajístico a la manera de Giovanni Paolo Pannini, pintor que se encontraba en la cima de su fama durante la visita que Robert hizo a Roma. Robert empleaba una paleta brillante y una técnica arrolladora; estaba dotado de una imaginación romántica y muy amplia, que lo llevaba a poner de relieve la atmósfera de las escenas que quería representar. El *Capriccio* —la representación de lugares reales con ruinas tomadas de otros sitios, o de lugares imaginarios con monumentos o ruinas reales— aprovecha la visión de la grandeza pasada sujeta a la pintoresca acción del tiempo. Las vistas que pintó Robert de la Villa d'Este, en Tívoli, que hacía ya tiempo habían pasado por su momento de mayor esplendor, muestran un sentido del poder de la naturaleza y la sensación placenteramente melancólica que producen las ruinas.



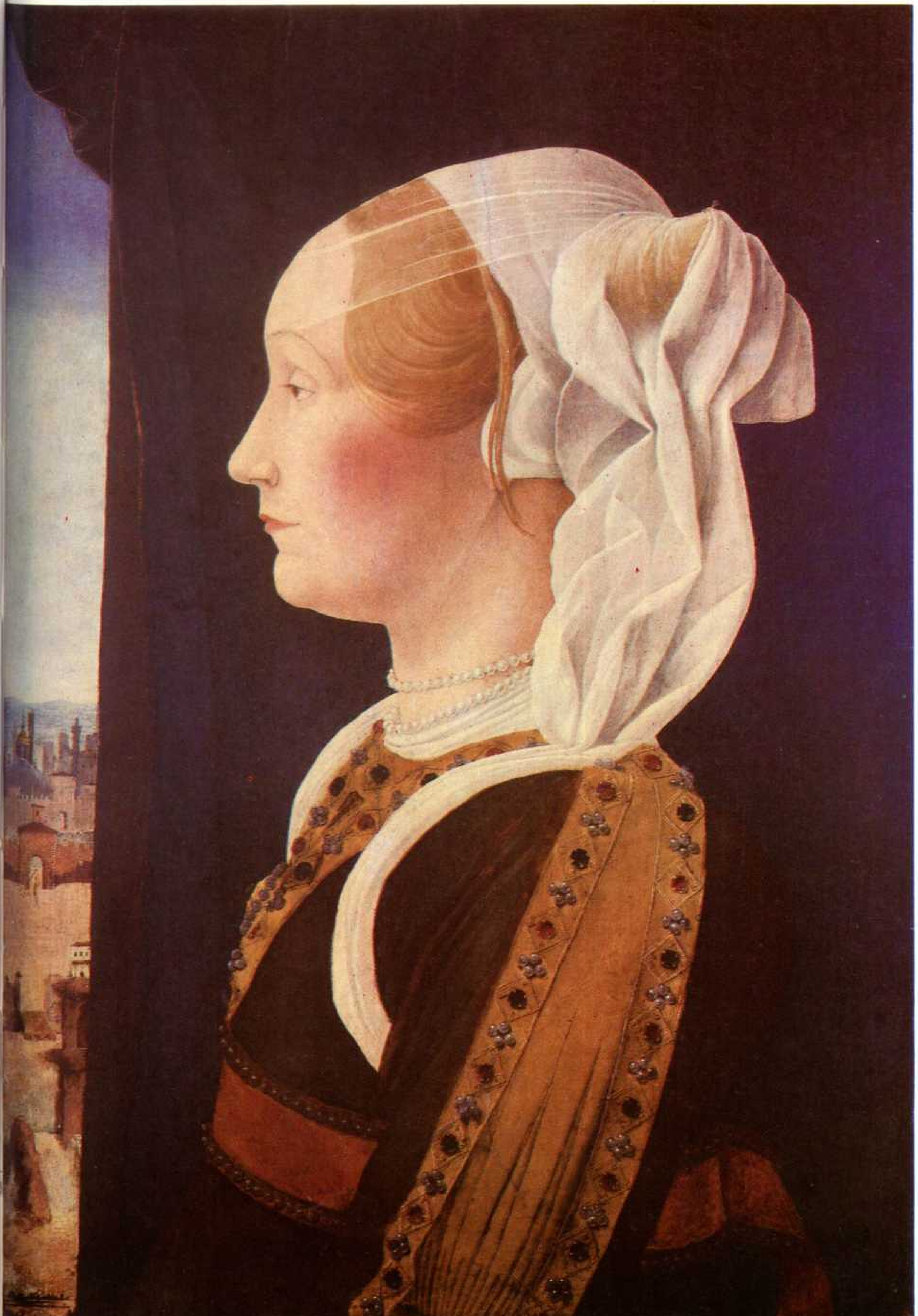
Diderot hizo un entusiasta y cálido elogio de estos distintos elementos cuando el artista regresó de Italia a París en 1765. Después de exponer cuarenta cuadros y dibujos en el Salón de 1769, Robert entró en una fase de gran popularidad y productividad. A veces Diderot le reprochó su modalidad abocetada y su falta de voluntad para acabar sus obras, pero no dejaba de reconocer que esto permitía al artista ganar dinero.
Además de representar temas extravagantes como *El incendio de Roma* (1771) o *La Gran Galería del Louvre en ruinas* (1769; Louvre, París), Robert empezó a pintar en sus últimos años vistas topográficas directas de París, que en la actualidad tienen un gran valor para los historiadores de la arquitectura interesados en esa época de grandes cambios.

A Robert le interesaban los museos, y en 1784 fue nombrado conservador de la nueva institución francesa destinada a instruir al pueblo sobre las glorias del arte: el Louvre.
El interés de Robert por lo pintoresco puede compararse con lo más vigoroso de Piranesi. Su estilo se acerca a veces al de Claude-Joseph Vernet, artista con quien, según los críticos de la época, pretendía rivalizar.

Hubert Robert: *El hallazgo del Laoconte;* óleo sobre tela; 119 × 163 cm.; 1773. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia.

Roberti, Ercole de' 1456?-96

Ercole de'Roberti fue un pintor de Ferrara. Es probable que fuese discípulo de Francesco del Cossa, a quien siguió a Bolonia en 1470 y del cual terminó varias obras, entre ellas una predela (Museo Vaticano, Roma). Sucedió a Cosme Tura como pintor de la corte de Ferrara en el año 1486.
Aunque sus actividades han quedado bien documentadas, sólo hay un cuadro susceptible de autenticación: un retablo de 1480-1 (Pinacoteca di Brera, Milán).
Las muchas obras que se le atribuyen, entre ellas una *Pietà* (Walker Art Gallery, Liverpool), muestran su deuda para con Mantegna, Tura y —por los efectos tenues, neblinosos de la luz— Giovanni Bellini.
Sus figuras, con sus gestos y *poses* expresivas, transmiten una intensidad emocional poco frecuente en la Escuela de Ferrara.



Ercole de'Roberti: *Retrato de Ginevra Bentivoglio:* panel; 54 × 39 cm.; c. 1480. National Gallery of Art, Washington, D. C.

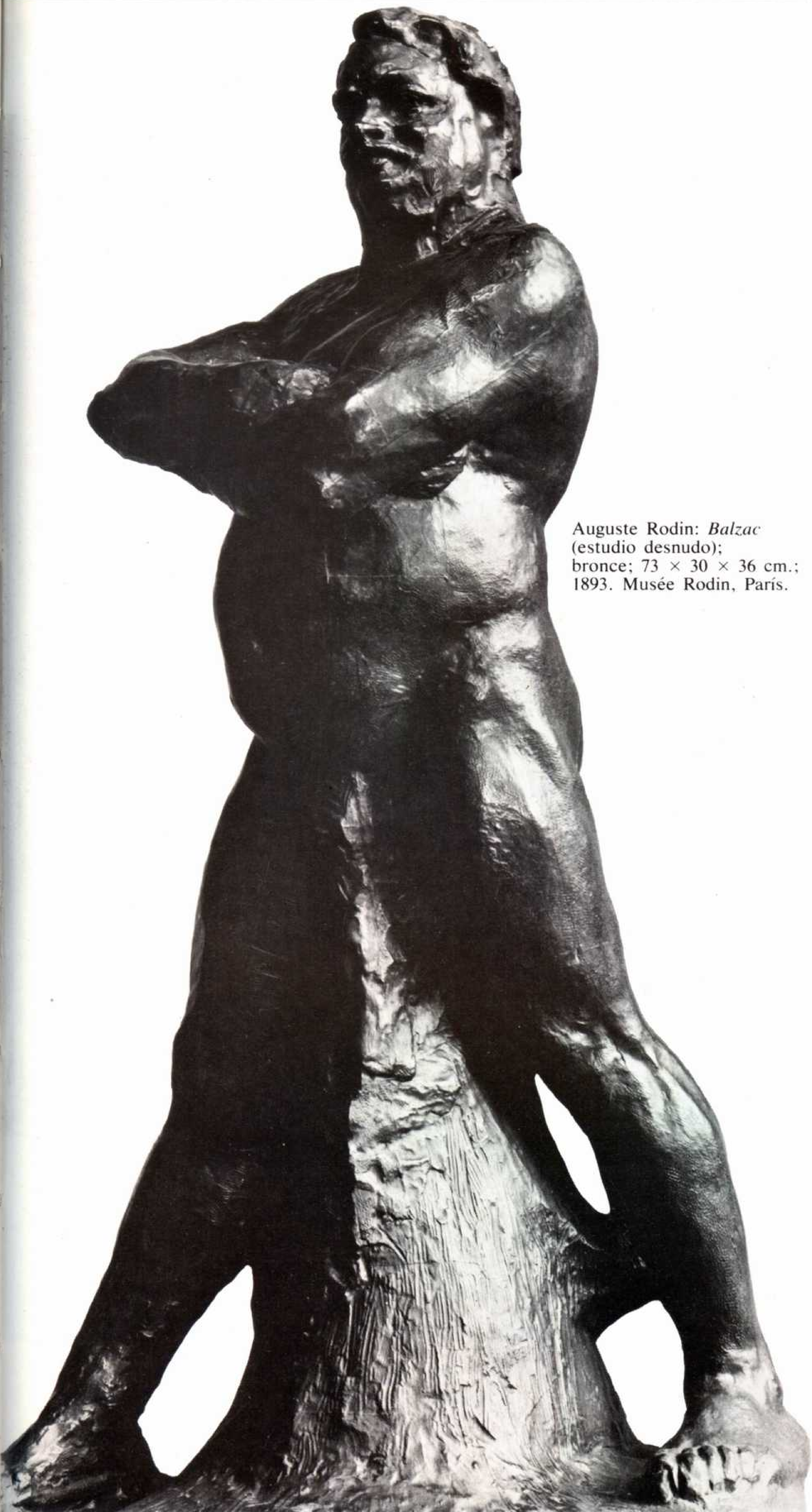
Rodin, Auguste 1840-1917

François-Auguste-Rodin nació en París, y en esta ciudad desarrolló la mayor parte de su carrera. Tras muchos años de dificultades y de aislamiento llegó a ser reconocido como el mayor escultor de su época y, ensalzado por la sociedad, alcanzó renombre internacional.
El padre de Rodin era empleado de la Prefectura de Policía de París, y su familia había sido siempre de condición humilde. Sin embargo, Rodin fue enviado a la escuela, ya que su tío dirigía una con internado en Beauvais. No mostró gran disposición académica, y a la edad de trece años regresó a París y entró en la École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques, conocida también como la Petite École porque allí se formaban más bien artesanos y diseñadores que artistas. Éstos se formaban en la Grande École des Beaux-Arts. Pero Rodin trabajó diligentemente (uno de sus maestros fue Horace Lecoq de Boisnbaudran), y a los dieciséis años confiaba en ser aceptado en la École des Beaux-Arts. Sin embargo, por tres veces consecutivas fue rechazado por el tribunal examinador. Fue éste el primero de una serie de fracasos que se repitieron durante casi un cuarto de siglo.
Empezó a ejecutar una larga serie de trabajos de servicio que le permitieron seguir estudiando y continuar sus propias actividades por la noche. Asistió a las clases que daba el escultor de animales Antoine-Louis Barye en el Jardin des Plantes.
En esa época terminó la primera de sus esculturas que se conservan, un busto retrato de su padre que le llevó tres años de trabajo, desde 1857 hasta 1860.
En 1862, conmovido por la muerte de su amada hermana mayor, María, Rodin abandonó la escultura e ingresó en la orden religiosa de los Padres del Santísimo Sacramento, tomando el nombre de Hermano Agustín. Pero el Padre Pierreu-Julian Eymard reconoció la auténtica vocación de Rodin y posó para que le hiciera un busto retrato, convenciéndolo para que dejara la orden y volviese a la escultura.
Para Rodin esto significó una vuelta a las dificultades. Su gran talento era utilizado anónimamente por otros escultores y canteros más afortunados. En 1864 entró en el taller de Ernest Carrier-Belleuse y contribuyó a la decoración escultórica de muchos de los edificios de París.
Ese mismo año el Salón rechazó su obra titulada *La máscara del hombre con la nariz rota* (Musée Rodin, París). Por entonces conoció a Marie-Rose Beuret que se convirtió en su amante y le dio un hijo en 1866. En los últimos meses de su vida, Rodin se casó con ella.
Con el estallido de la guerra franco-prusiana Rodin debió incorporarse como cabo a la Guardia Nacional, pero pronto le dieron de baja por sus deficiencias visuales. Aceptó la invitación de Carrier-Belleuse para trabajar en Bruselas. Después de un breve período, Carrier-Belleuse abandonó esta ciudad, pero Rodin permaneció allí, en colaboración con el escultor belga Antoine Joseph van Rasbourg (1831-1902). Ambos

trabajaron en numerosos proyectos decorativos, entre ellos el de la Bolsa de Bruselas.
Poco a poco, la suerte empezó a cambiar. *La máscara del hombre con la nariz rota*, remodelada como busto y en mármol, fue aceptada por el Salón de Bruselas en 1872, y once años después de su rechazo original fue aceptada por el Salón de París en 1875.
En 1875, Rodin visitó Italia por primera vez, viajando a Turín, Génova, Nápoles, Pisa y Venecia, y también a Florencia y Roma.
A su regreso a Bruselas contrató a un joven soldado para que le sirviera de modelo y comenzaron así dieciocho meses de trabajo sobre un desnudo masculino de tamaño natural. En enero de 1877, en el Salón de Bruselas, expuso una versión de yeso de esta figura sosteniendo una lanza a la que denominó *El conquistado*, como homenaje a los caídos en la reciente guerra; pero aquel mismo año, en el Salón de París, apareció sin lanza y con el título *La Edad de Bronce* (Musée Rodin, París). Fue la primera obra importante de Rodin y dio lugar a controvertidas opiniones.
A pesar de que la estatua mostraba una marcada influencia de Miguel Ángel (1475-1564) y de Donatello (c. 1386-1466), el jurado de París no estaba dispuesto a reconocer que un escultor desconocido pudiera haber producido semejante obra, y sospechó que había sido moldeada directamente sobre el cuerpo de su modelo. Pero no pudieron negar su mérito, y tres años más tarde, cuando expuso en el Salón un vaciado en bronce, le otorgaron una medalla de tercera categoría y el Estado compró la obra.
Sin embargo, la respuesta inicial fue desalentadora. Cuando Rodin volvió a París en 1877, acompañado de su amante y de su hijo, tuvo que seguir trabajando para otros escultores. En 1879 Carrier-Belleuse lo empleó como diseñador para la fábrica de porcelana de Sèvres. En su casa, Rodin trabajaba en su segundo desnudo masculino, *Juan Bautista* (Musée Rodin, París). Esta estatua, en la que el santo aparece avanzando a grandes zancadas, fue expuesta en yeso junto al bronce de *La Edad de Bronce*, en el Salón de 1880, y Rodin, que tenía casi cuarenta años, fue reconocido finalmente como el supremo maestro que era.
Su éxito quedó definitivamente consolidado cuando, en agosto de 1880, fue invitado a diseñar las puertas para el proyectado Museo de Artes Decorativas de París. Le dieron un importante adelanto de dinero y le adjudicaron unos estudios en el Dépot des Marbres del Gobierno. Sobre una estructura de tamaño natural, se puso a trabajar de inmediato en una elaborada composición de varios cientos de figuras. Uno de los primeros dibujos demuestra que su esquema original seguía el modelo establecido por las puertas de bronce hechas por Ghiberti para el baptisterio de la catedral de Florencia, llamadas Puertas del Paraíso. Rodin tomó sus imágenes del *Infierno* de Dante, y por este motivo, y quizá para contrastar con las puertas de Ghiberti, las suyas se conocen como *Las Puertas del Infierno* (actualmente, Musée Rodin, París). Rodin no tardó en abandonar los paneles regulares del diseño de Ghiberti para adoptar un ritmo abierto y fluido de cuerpos



Auguste Rodin: *El ídolo eterno;* yeso; 74 × 40 × 52 cm.; 1889.
Musée Rodin, París.



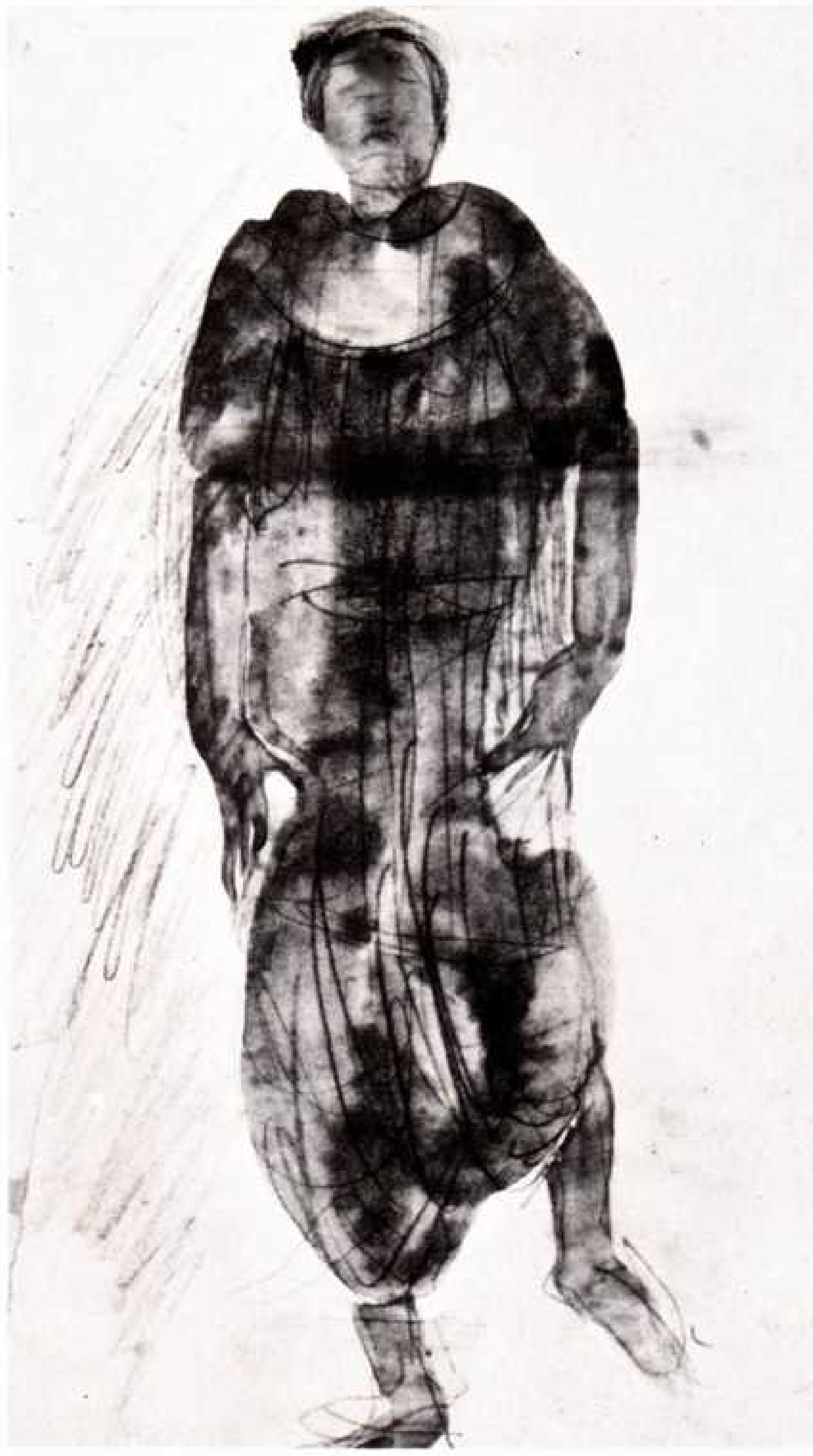
Auguste Rodin: *Balzac* (estudio desnudo); bronce; 73 × 30 × 36 cm.; 1893. Musée Rodin, París.

retorcidos que recuerdan el fresco de Miguel Ángel el *Juicio Final*, de la Capilla Sixtina. En el centro del tímpano, donde en los pórticos de las iglesias góticas aparece el Pantocrátor, Rodin colocó *El Pensador*, que cavila sobre la locura y el pecado del hombre. En 1884 la puerta estaba casi terminada, pero cuando se calculó la enorme suma que se requería para pagar su vaciado, el proyecto entró en vía muerta. En 1888 Rodin recibió otro adelanto, pero la puerta siguió sin terminar hasta nueve años después de su muerte. Finalmente se hizo un bronce en 1926, más como monumento al artista que para al museo que no se construyó. Rodin jamás dejó realmente de trabajar en las puertas; hizo modificaciones y agregados en varias ocasiones y tomó de ellas motivos individuales que elaboró en obras separadas.

Durante la década siguiente, Rodin recibió numerosos encargos públicos de importancia, y la mayoría de ellos dieron lugar a controversias. En 1884 la ciudad de Calais propuso un monumento a su héroe, Eustache de Saint Pierre, el jefe de los seis vecinos que se entregaron como rehenes a los sitiadores ingleses en 1347. Rodin dijo que por los mismos honorarios podría representar a los seis ciudadanos. Hizo numerosos estudios, entre ellos las figuras desnudas, de tamaño superior al natural, de tres de los héroes. Por la pesadez de sus miembros y por los gestos de desesperación, la obra revela la influencia de Miguel Ángel, pero también del escultor medieval del Norte Claus Sluter (c. 1350-1406). La versión final es una imagen noble y trágica, una mezcla de caracterizaciones individuales y ritmos heroicos. Aunque la obra estaba terminada en 1889, el monumento no se erigió hasta 1895, y no a la altura que Rodin había deseado ni en el emplazamiento para el cual lo había pensado.

Recibió dos encargos del Estado para hacer un monumento de Víctor Hugo para el Panteón: en 1889 y nuevamente en 1892, pero ninguno fue considerado adecuado para el emplazamiento al que estaba destinado. Los pedestales de su monumento al pintor Claude Lorrain, para la ciudad de Nancy (1889-92), y de su monumento al presidente argentino Sarmiento,

en Buenos Aires, tampoco fueron bien acogidos. En 1908 fue rechazado su boceto para un monumento al pintor J. A. M. Whistler (1843-1903), destinado al muelle de Chelsea, en Londres.
Pero el mayor escándalo de la carrera de Rodin se organizó en torno a un monumento al novelista francés Balzac. La Société des Gens de Lettres lo había encargado en un principio a Chapu, pero a la muerte de este escultor, en 1891, el presidente de la sociedad, Émile Zola, se lo propuso a Rodin. Balzac había muerto en 1850, y Rodin hizo un profundo estudio de su aspecto y de su carácter.
Tras numerosos estudios preliminares, creó una imagen extraña, contorsionada, de la enorme cabeza de abundante cabellera del escritor que salía de una amplia bata de casa; sus contemporáneos la caricaturizaron diciendo que se parecía a una foca acrobática.
Cuando expuso la escayola en el Salón de 1898, el comité de la sociedad declaró que estaba sin acabar y canceló el contrato. Rodin se sintió muy afrentado, ya que consideraba que el *Balzac* (versiones en el Jardín de Escultura del Museum of Modernn Art, Nueva York; Musée Rodin, París) habría de ser su obra más importante. (El escultor italiano Medardo Rosso afirmó más tarde que Rodin había robado esta idea poco frecuente, de sus obras.)
Pero ninguna de estas controversias logró frenar el aumento de la fama de Rodin. En 1887 el Estado francés encargó una versión de mármol de grandes proporciones de *El beso* (Musée Rodin, París). En 1888 le concedió al escultor la Cruz de Caballero de la Legión de Honor. En 1889 compartió una exposición con el impresionista Claude Monet. En 1893 fue nombrado presidente de la sección de escultura de la Société Nationale des Beaux-Arts. Y cuando, en el año 1900, presentó su propio pabellón en el Palace de l'Alma para la Exposición Universal de París, su muestra tuvo un éxito resonante.
Por entonces gozaba ya de fama internacional. En 1902, con ocasión de su visita a Londres, los estudiantes de arte de la Slade se ataron a su carruaje y lo llevaron en triunfo por las calles.
En 1903 fue elegido presidente de la Sociedad Internacional de Escultores, Pintores y Grabadores.



Auguste Rodin: *Danzarina camboyana;* lápiz y aguada sobre papel. Musée Rodin, París.

Su fama no fue simplemente el resultado de los encargos oficiales: más bien ocurrió al revés, los encargos fueron la consecuencia de su fama.
Su reputación se debía también a sus retratos. Bernard Shaw, cuyo busto retrato había esculpido Rodin en 1906, dijo: «Todo hombre que, siendo contemporáneo de Rodin, permite deliberadamente que cualquier otro le haga un busto, debe pasar a la posteridad (si es que pasa) como un solemne majadero.» Después de 1900 Rodin estaba en condiciones de pedir lo que se le ocurriese por hacer un busto retrato.
Pero la fuente última de su fama debe buscarse en las sensuales figuras desnudas que expuso en los Salones. Durante años, muchas de estas esculturas fueron motivos individuales sacados de *La puerta del Infierno*. *El beso* correspondía a los amantes de Dante, Paolo y Francesca, que están a la izquierda de la puerta. Pero aunque dio a sus obras títulos tradicionales, éstos eran el resultado de una reflexión posterior, e incluso servían para ocultar el verdadero tema.
Por ejemplo, *El ángel caído*, se ha llamado también *La caída de Ícaro*, pero como en *Las metamorfosis de Ovidio* (antes de 1896), el motivo es el de dos mujeres que se abrazan apasionadamente.
Las imágenes de Rodin habían tomado un carácter francamente sexual desde el momento en que Camille Claudel (1856-1943) entró en su vida como alumna y como amante en 1882. Pero desde el comienzo, su verdadero tema había sido el significado emocional del cuerpo humano, el enorme poder de sugerencia de un gesto, una *pose*, o incluso un ritmo muscular.
Su intuición de los ritmos físicos le permitió romper con los estereotipos escultóricos que se habían ido pasando de mano en mano desde Bernini. Creó nuevas formas y una nueva visión del cuerpo humano.
Su sentido de la expresividad de sus invenciones le llevó a la extraña costumbre de combinar figuras separadas, o incluso miembros, en nuevas combinaciones. En muchos casos, como una reminiscencia de las esculturas antiguas desgastadas por el tiempo, también expuso fragmentos como obras completas.
Las bases de su arte estaban en su prodigiosa habilidad como modelador. Podía ser meticulosamente exacto, pero trabajaba con una fluidez que da a sus bronces una superficie misteriosa que es al mismo tiempo igual y diferente del cuerpo que representa.
Rodin trabajaba exclusivamente en arcilla; sin embargo, de sus motivos pueden encontrarse versiones en diferentes escalas y en diferentes materiales. En sus últimos años pudo tomar ayudantes para ampliar, reducir o copiar sus obras.
Existen cuatro versiones facsímiles en mármol de *El beso* (versión encargada por el Estado francés en 1883, actualmente en el Musée Rodin, París; versión encargada en 1900, actualmente en la Tate Gallery, Londres; versión encargada en 1902, actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague; última versión tallada en 1929 para el Museo Rodin, Filadelfia). Cada una de ellas fue tallada por una mano diferente, la última, después de la muerte de Rodin. El escultor siguió trabajando hasta su vejez. Algunas de sus obras más originales son pequeños bocetos de bailarinas realizados después de 1910. En 1914



Romanino: *Virgen y Niño con santos*, el gran retablo pintado para Santa Giustina, Padua; óleo sobre panel; 400 × 262 cm.; 1513. Museo Civico, Padua.

publicó un libro sobre una de sus primeras pasiones, *Las catedrales de Francia*.
Sus últimos años se vieron complicados por las disputas e intrigas entre su amante, ya entrada en años, y sus demás admiradoras.
En 1916 sufrió un ataque como consecuencia del exceso de trabajo y murió al año siguiente.
Su último estudio, situado en el Hotel Biron, París, fue legado a la nación francesa con todo lo que contenía, y es hoy el Musée Rodin.

Romanino, c. 1484-c. 1559

Gerolamo da Romano, conocido como Romanino, fue un prolífico artista, nacido en Brescia, el maestro más destacado de la escuela bresciana de la pintura renacentista.
Su ciudad natal, situada en la frontera entre el Ducado de Milán y el Imperio Veneciano, cambió de dominadores varias veces durante los siglos XV y XVI, y el arte de Romanino se vio sujeto a influencias lombardas y venecianas.
Su carrera estuvo muy diversificada, y gran parte de lo más llamativo de ella fue realizado para apartados poblados campesinos. Su estilo inicial puede apreciarse en el gran retablo, rico en color, en textura y en amplitud de formas, que pintó para Santa Giustina, Padua (1513; actualmente Museo Civico, Padua). También puede verse en la *Virgen con santos* de la catedral de Salò, donde las figuras aparecen en un paisaje tormentoso al que están unidas por un tempestuoso efecto de la luz.
Entre 1519 y 1520 pintó en el Duomo, Cremona, continuando el ciclo de frescos que habían comenzado Boccacino y Altobello Melone. Las escenas, que representan la Pasión de Cristo, son típicas de este artista en lo que respecta al realismo con que están narradas las historias; esto es prueba evidente de una influencia del Norte, y en este caso se relaciona directamente con la *Pasión* grabada por Alberto Durero. Sin embargo, Romanino fue desplazado por Pordenone, cuyo relumbrante ilusionismo tuvo, quizá, un atractivo más inmediato.
Romanino regresó a Brescia, donde pintó en 1521 una serie de telas para la Capilla del Sacramento en San Giovanni Evangelista. En ellas se aprecia su personal combinación de la forma monumental, del realismo costumbrista, de la técnica pictórica y de los marcados efectos de claroscuro. La manera vigorosa en que sobresalen las formas hacia el espectador crea una inmediatez de presencia física característica de su obra maestra. Esto puede verse en los muchos retablos que pintó para Brescia y sus alrededores

y habría de conceder a Romanino una influencia importante sobre Caravaggio y el barroco. En sus últimos años, Romanino trabajó con frecuencia en pequeñas ciudades de la región interior de Brescia, y en su arte se advierte un aumento del elemento ingenuo, «campesino». Esto puede verse en lo que de otra manera sería un ciclo de frescos de elevado grado de refinamiento, incluida una logia basada en la Farnesina de Rafael y que pintó a comienzos de la década de 1530 para el Castello di Buonconsiglio, en Trento. Su mecenas era el cardenal humanista Bernardo Clesio. En estas obras se combinan los temas clásicos y costumbristas en una mezcla humana extraordinaria y rica, que pertenece totalmente a Romanino.

Romney, George 1734-1802

El pintor inglés George Romney nació cerca de Dalton-in-Furness, Lancashire (actualmente Cumbria), e hizo su aprendizaje en 1755 con el pintor retratista itinerante Christopher Steele. Durante la década de 1760 se destacó en Londres como retratista de sociedad. Estudió en Italia entre 1773 y 1775. Poco después de regresar a Londres conoció al poeta William Hayley, quien lo introdujo en un amplio círculo de figuras literarias y alentó su interés por la pintura histórica. Su diseño más ambicioso, dentro de este género, y uno de los pocos que llevó a la tela, fue *La tempestad* (actualmente destruido). Fue encargado por John Boydell en 1786 para su Shakespeare Gallery.
Romney no dejó de hacer retratos con maestría durante toda su carrera, aunque no de muy buen grado. En cuadros tales como *Los niños Levenson-Gower* (1776-7; Abbot Hall Art Gallery, Kendal) obtuvo a menudo un lirismo y una sensualidad incomparables. Sin embargo, su genio artístico puede medirse de una manera más cabal en sus bocetos al óleo (muchos de los cuales fueron inspirados por Emma Hart, que más tarde, en la década de 1780, se convertiría en Lady Hamilton), y también en sus profusos dibujos de figura que tratan una amplia gama de temas terroríficos y sublimes tomados de la literatura, la historia y la mitología.



George Romney: *La dama del vestido marrón (La hija del párroco)*: óleo sobre tela 65 × 65 cm.; c. 1785. Tate Gallery, Londres.

Rosa, Salvator 1615-73

El artista napolitano Salvator Rosa fue alumno de Francesco Francanzano y de Aniello Falcone y, posiblemente, de José de Ribera. En Nápoles nació su predilección por una paleta oscura, así como por feroces escenas bélicas y temas violentos.
En 1635 fue a Roma, donde pintó pequeñas escenas costumbristas. Luego, en 1640, tras haber discutido con Bernini, se trasladó a Florencia para trabajar como pintor de corte de los Medici. Allí se convirtió Rosa, brillantemente conservador, actor y músico, en el centro de un rutilante círculo de intelectuales y empezó a escribir poesía satírica ridiculizando a la corte en decadencia. Pintó puertos de mar y escenas pastoriles (bajo la influencia de Paul Bril y Claude Lorrain), retratos y escenas macabras de brujas. Además, con obras del tipo de *Filosofía moral* (Palazzo Enzelberg, Caldaro), introdujo un nuevo tipo de pintura alegórica.

Rosa regresó a Roma en 1649, y desde entonces quedó obsesionado por el deseo de pintar grandes composiciones históricas. Sus temas eran eruditos e inspirados a menudo en las doctrinas estoicas; es evidente la influencia de Poussin. En su *Demócrito* (National Museum, Copenhague) se burla amargamente de las realizaciones humanas, mientras que *Humana fragilitas* (c. 1657; Fitzwilliam Museum, Cambridge) es una meditación intensamente poética sobre la brevedad de la vida humana. En esta época Rosa hizo su contribución más significativa al paisaje: sus escenas son salvajes y desoladas, los cielos oscuros y tormentosos, y los árboles retorcidos, ásperos, son barridos por un viento asolador.





James Rosenquist: *Marilyn;* grabado sobre pantalla; 91 × 69 cm.; 1974.
Tate Gallery, Londres.

Salvator Rosa: *Autorretrato;* óleo sobre tela; 116 × 94 cm.; 1641.
National Gallery, Londres.

Por su carácter rebelde y «salvaje», Rosa fascinó al siglo XVIII. Sus paisajes sombríos y sus aguafuertes de bandidos desempeñaron un papel importante en los comienzos del romanticismo.

Rosenquist, James 1933-

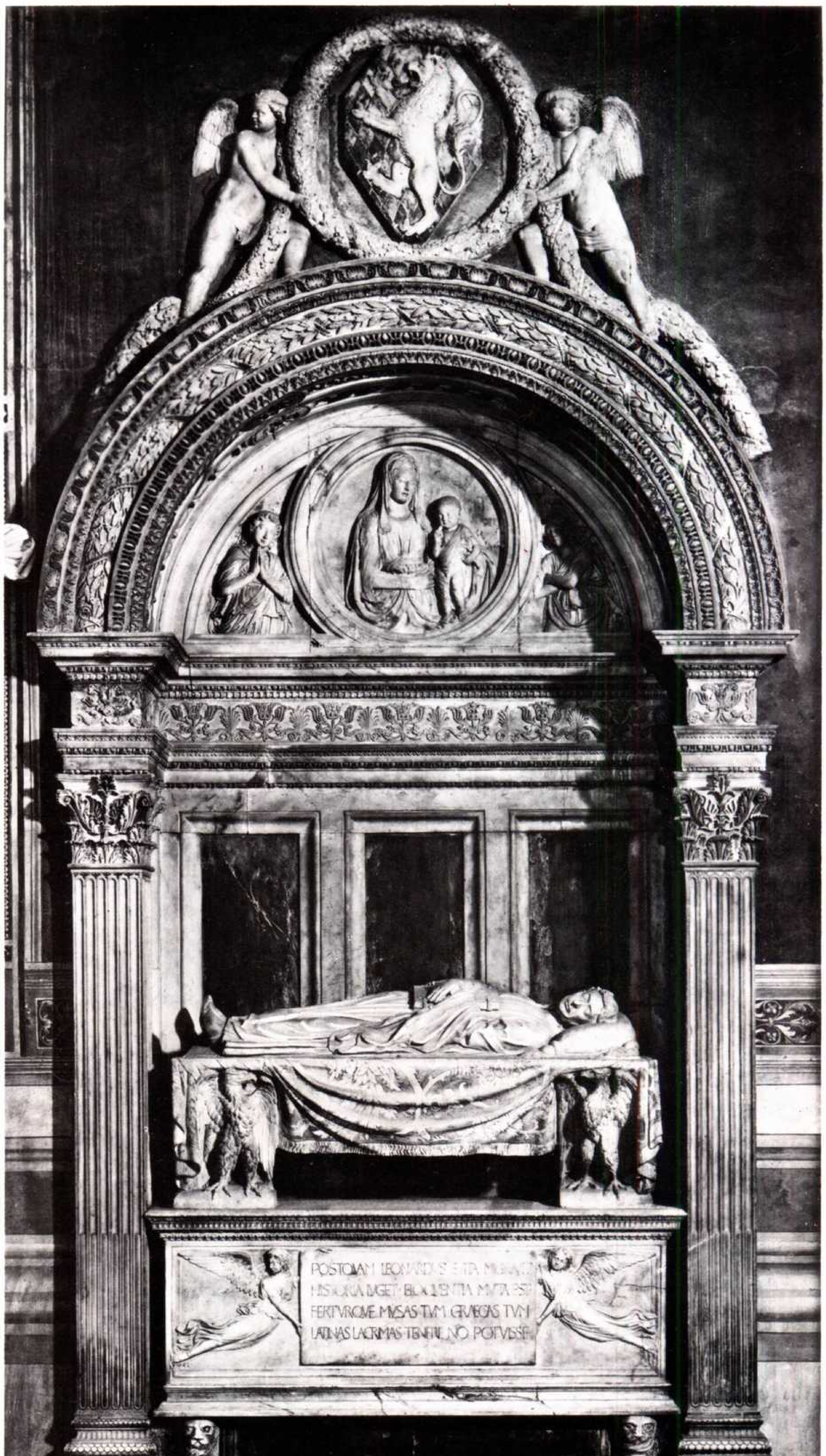
El pintor pop norteamericano James Rosenquist nació en Gran Forks, Dakota del Norte. Estudió con Cameron en la Universidad de Minnesota (1952-4) y en la Art Students League, Nueva York. Siendo todavía estudiante, empezó a trabajar como pintor de carteleras de propaganda, y ésta llegó a ser su ocupación única entre 1957 y 1960, actuando como la influencia más marcada sobre su pintura, que anteriormente había sido expresionista abstracta en cuanto al estilo. Desde 1961, su estilo casi no ha experimentado cambios. Pinta fragmentos de imágenes banales de los Estados Unidos, en escalas contrastantes, y especialmente en enormes primeros planos, derivados de los medios de comunicación masiva y de la propaganda. Estas imágenes se yuxtaponen, de una manera irónica y ambigua, en una modalidad tersamente fotográfica. Algunos de sus cuadros son enormes (por ejemplo, *Flamingo Capsule;* Leo Castelli Gallery, Nueva York) e incorporan objetos reales y planchas de materiales reflectantes.
En 1969 empezó a hacer películas.

Rosetsu, Nagasawa 1755-99

El pintor japonés Nagasawa Rosetsu fue discípulo de Okyo, de quien aprendió el estilo de tinta monocroma, llegando incluso a superar al maestro en muchas de sus obras. La brillante y vigorosa originalidad de Rosetsu en las composiciones a tinta de grandes dimensiones, como el gran tigre que actualmente se encuentra en el Museo Okyo-Rosetsu, de Kushimoto, ha hecho que se le aplicase el equívoco calificativo de excéntrico.
Gran parte de su obra está ejecutada con una técnica estrictamente controlada pero sobrecogedora, y en sus obras en color sobre seda fue capaz de lograr una precisión neta pocas veces igualada (por ejemplo, su rollo manual *Pájaro y flor,* que se encuentra en el Museo Nacional de Kyoto).
Rosetsu es el exponente más acabado de la pintura japonesa de animales y pájaros, ya que logra transmitir a sus temas —ya sean monos, tigres, sapos o gorriones— una vida interior en parte humorística y en parte patética.
Junto con otros discípulos de Okyo, Rosetsu extendió por la zona de Kyoto-Osaka la escuela Maruyama.



Cosimo Rosselli: *Retrato de un hombre;* témpera sobre madera 52 × 33 cm.; c. 1481-2. Metropolitan Museum, Nueva York.



Bernardo Rossellino: *Monumento a Leonardo Bruni;* mármol; c. 1444-7. Santa Croce, Florencia.

Rosselli, Cosimo 1439-1507

Cosimo Rosselli fue un pintor florentino. Aunque discípulo de Bicci desde 1453 hasta 1456, influyó mucho sobre él Benozzo Gozzoli.
Entre 1481 y 1482 estuvo en Roma, pintando cuatro de los frescos sobre las paredes de la Capilla Sixtina. Éstos representaban escenas de la vida de Moisés y de la vida de Cristo.
En Florencia pintó otros frescos, entre ellos *El milagro de la Santa Sangre* (1485-6; San Ambrogio), y algunos retablos, a menudo de grandes dimensiones, pero habitualmente convencionales.
Roselli nunca igualó a sus contemporáneos Botticelli, Perugino o Ghirlandaio, aunque fue un pintor de indudable competencia.
Sus pinturas revelan cierta confusión y en su estilo se advierte una falta de penetración.
Se le considera uno de los últimos pintores de la escuela florentina.

Rosellino, Hermanos siglo XV

Los escultores italianos Bernardo y Antonio Rossellino provenían de la ciudad de Settignano, famosa por sus canteras.
Aunque eran hermanos, la distancia que media entre su fechas de nacimiento hace que pertenezcan a generaciones diferentes. Bernardo (1409-64) instruyó a Antonio (1427-90) y, posiblemente, también a Desiderio da Settignano (c. 1428-64) en la escultura del mármol y en el diseño arquitectónico.
La primera obra conocida de Bernardo, la fachada del Palazzo della Fraternità dei Laici, en Arezzo (1433-6), muestra su especial habilidad para combinar la escultura con la arquitectura.
Después de hacer un notable monumento al canciller florentino Leonardo Bruni en Santa Croce, Florencia, y algunos bellos tabernáculos sacramentales, así como otras esculturas decorativas, Bernardo dedicó la mayor parte de su tiempo a la arquitectura, levantando el palacio Rucellai en Florencia (1466-51; diseñado por Alberti).
Posteriormente fue designado arquitecto papal (cargo que sólo ocupó entre 1451 y 1453), construyó después la nueva ciudad de Pienza para el Papa Pío II (1460-3) y terminó su carrera como arquitecto de la catedral de Florencia.
La primera obra firmada de Antonio es un busto de Giovanni Chellini, el médico de Donatello (1456; Victoria and Albert Museum, Londres). Tallado sólo tres años después de que Mino da Fiesole hiciese el busto de Piero de Medici (Museo Nazionale, Florencia), es uno de los retratos supremos del siglo XV en Florencia.
Antonio colaboró con Bernardo en numerosos proyectos, el más famoso de los cuales es la tumba-capilla del cardenal de Portugal en San Miniato al Monte, Florencia (1459-66), para la cual Luca della Robbia hizo el techo y los hermanos Pollaiuolo el retablo.
Antonio trabajó como escultor de mármol durante el tercer cuarto de siglo y, junto con Desiderio da Settignano, fue el principal exponente del estilo «melifluo».
Se especializó en relieves, especialmente de la Virgen y el Niño, y se encargó de la formación del escultor y arquitecto Benedetto da Maiano.

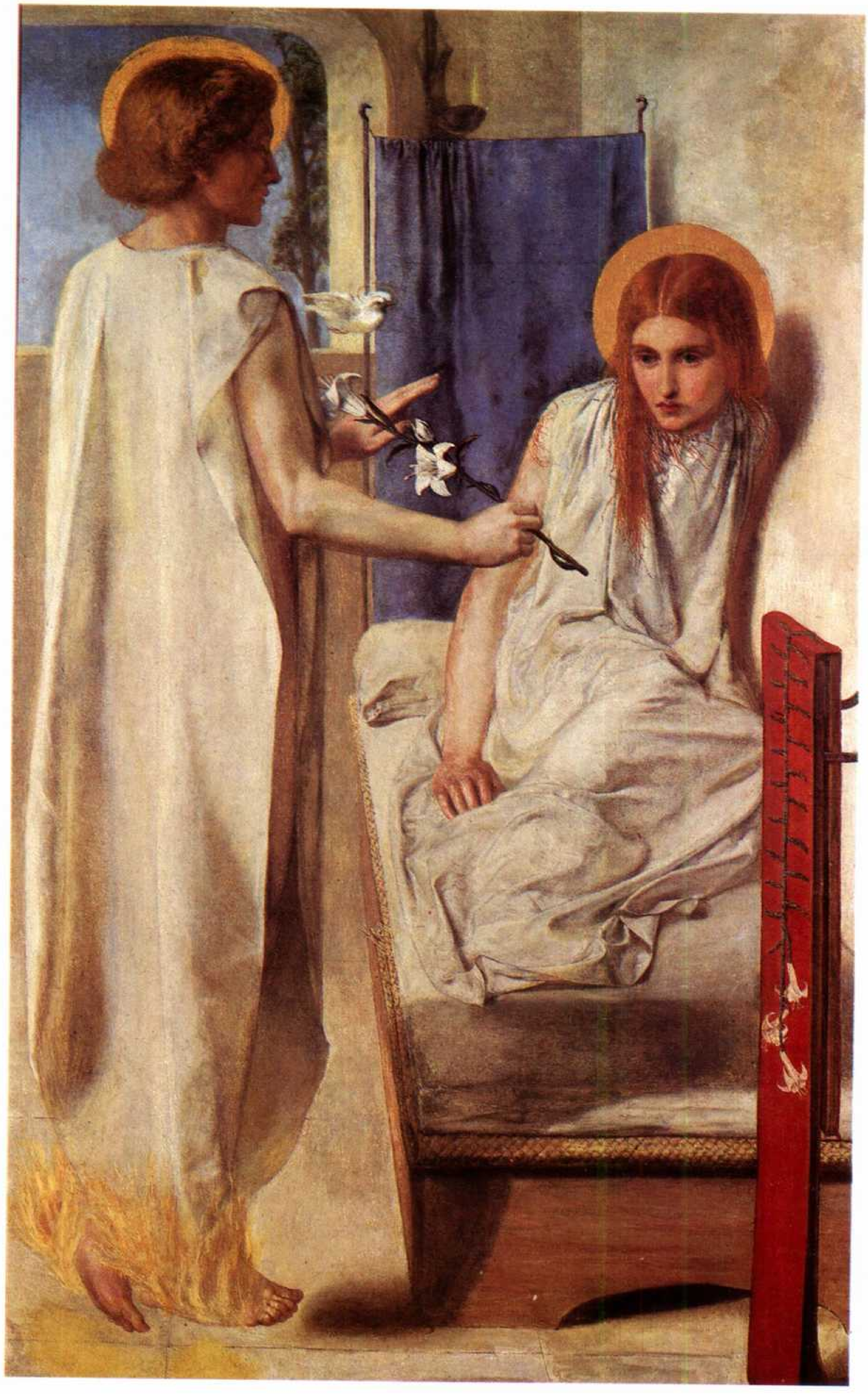


Antonio Rossellino: *Giovanni Chellini;* mármol; 51 cm. de altura; 1456. Victoria and Albert Museum, Londres.

Rosseti, D. G. 1828-82

El pintor y poeta inglés Dante Gabriel Rossetti provenía de una familia de gentes de talento: su padre fue un refugiado político de Nápoles que trabajó como profesor de italiano en el King's College, Londres; su hermana, Cristina Rossetti, fue una importante poetisa, y su hermano, William Michael Rossetti, se dedicó a la crítica de arte.
En su juventud, Rossetti (a quien habían bautizado Gabriel Charles Dante) vaciló entre dedicarse a la escritura o a la pintura y, cosa que no había conseguido ningún otro artista inglés, a excepción de Blake, logró combinar la práctica de las dos artes.
Después de pasar cinco años en la King's College School, de Londres, Rossetti entró en la Saas' Drawing Academy en 1841. Por entonces, éste era el primer paso obligado hacia una carrera artística; a esto siguió un período de noviciado y otro de aprendizaje en las Royal Academy Schools. Allí conoció al joven John Everett Millais y a Holman Hunt. Con otros cuatro colaboradores, formaron la Hermandad Prerrafaelista en septiembre de 1848.
Aunque en lo que a maestría pictórica se refiere estaba muy por debajo de los pintores mencionados, Rossetti no tardó en convertirse en el director del grupo: su notable personalidad y su exacerbada imaginación inspiraron a los demás en la elección de temas para sus cuadros y al mismo tiempo influyeron sobre su estilo de vida y su actitud hacia la sociedad establecida. El primer cuadro de Rossetti, *La juventud de María* (1849; Tate Gallery, Londres) fue el primer cuadro expuesto al público con las notorias iniciales «P.R.B.» (de Hermandad Prerrafaelista, en inglés). Se expuso en la National Institution, que se inauguró antes que la Royal Academy. Ésta y *Ecce Ancilla Domini* («He aquí la esclava del Señor»; Tate Gallery, Londres) fueron las únicas de sus obras que se expusieron públicamente.
A partir de 1851 Rossetti produjo casi exclusivamente obras de menor tamaño a la acuarela o a la tiza. Primero buscó sus temas en las obras de Shaskespeare, Dante y Robert Browning; después de 1856 los tomó de las leyendas del ciclo artúrico de Malory y Tennyson. Estas escenas de figuras, marcadamente elaboradas, de gran carga dramática, reflejan la vida interior del artista con una intensidad casi expresionista. Crean un mundo totalmente diferente de aquel puramente naturalista de Hunt y Millais y, sin embargo, los historiadores de arte las consideran prerrafaelistas. El estilo ingenuo de Rossetti inspiró la primera fase del prerrafaelismo a fines de la década de 1840. Luego su autor lo desarrolló y fue imitado por admiradores tales como Burne-Jones y William Morris, y este nuevo estilo también pasó a conocerse como prerrafaelista; de ahí la confusión.
Rossetti era un hombre autoritario, generoso y entusiasta. Su voluntad de expresarse en la pintura no corría pareja con la facilidad de su mano; comparadas con las de sus amigos, sus obras parecen torpes. Sin embargo, la frustración misma del artista les confiere parte de su vigor y su magia.
En ellas Rossetti creó un estilo a partir de la ingenuidad que influiría sobre toda una generación; a esto colaboró la defensa y la protección que le brindó el crítico John Ruskin. Es notorio que Ruskin advirtió y alentó con todas sus fuerzas, el genio de Rossetti. A Ruskin le gustaba dominar. Rossetti estaba fuera de su control. Pero el crítico se las ingenió para conseguirle importantes protectores entre los coleccionistas de las ciudades industriales del norte.

Como resultado de la apreciación de las obras de Rossetti que Ruskin hacía en la prensa, Burne-Jones y William Morris, por entonces graduados en Oxford, llegaron a Londres en 1856 con la intención de convertirse en sus discípulos o estudiosos. Esto dio como resultado la decoración del recientemente construido Oxford Union Building Debating Hall, con escenas de las leyendas artúricas.
Los jóvenes que colaboraron allí con Rossetti, obnubilados por su influencia carismática, formaron el segundo círculo de los prerrafaelistas, el primero que tuvo un estilo distintivo propio, algo más que un vago deseo de desafiar a la Academia. Los frescos que pintaron perdieron pronto color, ya que la base se había preparado de una manera propia casi de un aficionado. Sin embargo, las ideas que formularon se mantuvieron vivas.
En 1861 Rossetti se unió a Morris y a Burne-Jones como miembro fundador de la firma de decoración que se dio a conocer como Morris, Marshall, Falkner and Company. La influencia de sus diseños de muebles y tapices, y su franca insistencia en las macizas formas medievales, contribuyeron a formar muchos de los primeros conceptos del esteticismo victoriano.
En las postrimerías de la década de 1850, las tensiones nerviosas de las obras anteriores de Rossetti empezaron a dar paso a un goce más lujurioso de la línea y de la forma.
La modelo más importante para estas obras fue Elizabeth Siddal, con quien vivió en Blackfriars durante diez años. Finalmente se casaron en 1860, y la muerte de la mujer, ocurrida dos años después por una sobredosis de láudano, fue un golpe del que nunca se recuperó el artista. La enterró con un atado de poemas no publicados y pintó un último retrato visionario de ella como la *Beata Beatrix* de Dante (c. 1863; Tate Gallery, Londres), tal vez su obra más grande.
Estos poemas, que más tarde exhumó y publicó (como *The House of Life*, 1870), junto con escritos tempranos del diario de la P.R.B., *The Germ*, y traducciones de Dante, constituyen el conjunto de la producción literaria de Rossetti.
Tras la muerte de Elizabeth Siddal siguió pintando mujeres bellas, idealizadas, a menudo en retratos del tamaño de un busto, tratadas como figuras históricas o mitológicas, por ejemplo como Juana de Arco o como Venus. Numerosas modelos posaron para estas obras, pero la mayoría de ellas se basan en las facciones de Fanny Cornforth, que vivió con el artista en Cheyne Walk, o de Jane Morris, la esposa de William Morris, con quien Rossetti tuvo una larga y dolorosa relación sentimental.
A menudo los cuadros van acompañados de versos escritos por el propio artista. Algunos explican el cuadro, mientras que otros son la fuente de inspiración del mismo.
Las intensas mujeres pintadas por Rossetti tienen una firme



D. G. Rossetti: *Ecce ancilla Domini! (La Anunciación);* 74 × 41 cm.; 1850. Tate Gallery, Londres.

vinculación con la idea de la mujer fatal evocada por el poeta Algernon Charles Swinburne, que formaba parte del círculo de la P.R.B.
El estilo de estos cuadros está emparentado con el macizo clasicismo de George Moore, que durante una parte de la década de 1860 fue fuente importante de ideas para muchos artistas. El empleo frecuente por parte de Rossetti de detalles japoneses refleja otra fase en curso, mientras que su tratamiento del diseño y del color es similar al de J.A.M. Whistler y Frederick Sandys (1829-1904).
En las postrimerías de la década de 1860, su arte entró en su último período. Pasó a telas más grandes y trabajó con colores más oscuros, pintando nuevas configuraciones sinuosas y turbulentas en torno a sus figuras simbólicas. Una obra como *Astarte Syriaca* (1877; Manchester City Art Gallery) refleja su voluntad de descubrir lo oculto: el rostro de Jane Morris aparece elevado hacia un mundo espiritual, rodeado por las formas amaneradas de dos asistentes que empujan hacia arriba, contra la parte superior del marco.
La obra tiene algo de la ingenuidad de las primeras acuarelas, pero hay también una falta de destreza, una nueva curva atenuada de los labios y una mirada apagada que no estaban en su *Beata Beatrix*. La expresión familiar del anhelo de amor se ha tornado amarga. Hay un poco de crueldad en los últimos cuadros que, con sus formas duras, amaneradas, desembocan directamente en el estilo del Art Nouveau y en la época simbolista, especialmente en una obra como *La Piadé Tolomei* (1881; University of Kansas Museum of Art, Lawrence, Kansas), para el cual también utilizó como modelo a Jane Morris.
En cada etapa de su carrera, desde sus tempranas épocas de estudiante hasta los últimos días, cuando quiso esconderse de los ojos de la sociedad, el arte de Rossetti fue una fuente constante de inspiración para pintores, tanto mayores como menores que él. A partir de mediados de la década de 1860, su posición como figura dirigente decayó, pero el estilo que él había alentado siguió floreciendo. En su casa de Cheyne Walk, Chelsea, reunió en torno a sí un considerable grupo de admiradores,


Rosso Fiorentino (atribuido): *Virgen y Niño*.

y una extraña colección de animales, pero nada consiguió aliviar sus depresiones cada vez más profundas. Se hizo adicto al cloral. A pesar de los tardíos esfuerzos por liberarse de él, del apoyo de su amigo Ford Madox Brown y de un período de recuperación en Kelmscott House con la familia de Morris West, murió en un estado de paranoia profunda.
Pueden encontrarse obras de Rossetti en la Tate Gallery de Londres, en la Manchester City Art Gallery, en la City Museum y Art Gallery, Birmingham, y en otras colecciones.

Rosso Fiorentino 1494-1540

El pintor italiano Giovanni Battista di Jacopo nació en Florencia. Fue uno de los iniciadores del manierismo florentino, y se dio a conocer como Rosso Fiorentino. Aunque no tenemos noticias seguras sobre su formación —sí bien sabemos que adquirió en esta temprana etapa una fama de testarudez—, es probable que estudiara con Andrea del Sarto junto con el pintor Jacopo Pontormo; lo cierto es que había acabado su aprendizaje en 1513.
Su primera obra importante fue el fresco de la *Asunción* (1516-17; SS. Annunziata, Florencia).
Las innovaciones de su estilo podrían haberse visto alentadas por el ejemplo de los últimos relieves de Donatello. En su retablo *Madonna con santos* (1518; Uffizi, Florencia), Rosso hizo gala de oposición al clasicismo florentino, reemplazando las formas plásticas y contrapuestas por formas angulares, excéntricas, disonantes y nerviosas. Su obra muestra una fragmentación y abstracción anticlásicas, en las cuales la unidad está regida por un emocionalismo de tono elevado más que por relaciones formales. Siguió de esta manera, incluso hasta un punto rayano en la violencia, en obras tales como el *Descendimiento* (1521; Pinacoteca Comunale, Volterra) y *Moisés y las hijas de Jetro* (c. 1523; Uffizi, Florencia).
Su predilección, aparentemente voluntaria, por lo indeseable, quedó algo domeñada durante su estancia en Roma a partir de 1524, donde se encontró con la obra de Miguel Ángel y también de Rafael y sus seguidores. Es poco lo que se conserva de este período romano, durante el cual reunió materiales que habría de usar en Fontainebleau.
Tanto el refinamiento personal de Rosso como su maestría le ganaron los favores del rey francés. Francisco I le nombró su pintor principal, poniéndole a la cabeza de un equipo de artistas y artesanos reunidos para llevar a cabo la decoración de las ampliaciones recientemente construidas del Palacio de Fontainebleau. A partir de 1532 tuvo como ayudante a Primaticcio. Se conservan dos cuadros pintados en Francia, ambos correspondientes a los últimos años de Rosso: una *Virgen con Niño y Santa Ana* sin terminar (Los Ángeles, County Museum of Art, Los Ángeles) y una *Pietà* monumental (Louvre, París).
Sus obras principales, las decoraciones de Fontainebleau, han sido destruidas en su mayor parte. La excepción es la Galería de Francisco I (1534-9), recientemente restaurada. Sus frescos, que contienen alusiones veladas a Francisco I, están enmarcados por fantásticos estucos diseñados por Rosso. La disposición general depende, aunque de una manera encubierta, del techo de la Capilla Sixtina, mientras que numerosos detalles aluden de una manera manifiesta —o pervienten con agudeza— la obra de Miguel Ángel. Este esquema, sorprendente

por su variedad, hace gala de una brillante inventiva en las figuras y adornos al estuco. En estos últimos se encuentran los primeros ejemplos de trabajo en tiras, un motivo abstracto, caprichoso, que se ha convertido en lugar común de la decoración manierista en el norte de Europa.

Rothko, Mark 1903-70

Mark Rothko fue un pintor de origen ruso que formó parte de la escuela norteamericana. Nació en Dvinsk, Rusia, pero en 1913 emigró con su familia a Portland, Oregón. En 1921 fue a la Universidad de Yale a estudiar artes liberales, pero abandonó en 1923 porque no se sentía suficientemente interesado por las enseñanzas académicas. En 1925 se estableció en Nueva York y empezó a dibujar siguiendo modelos. También asistió a las clases de Max Weber en la Art Students' League. Empezó a enseñar a niños en la Center Academy, Brooklyn, en 1929, y continuó en esta actividad hasta 1952. En 1933 presentó su primera exposición individual en la Contemporary Arts Gallery, Nueva York, mientras que entre 1936 y 1937 trabajaba en la Works Progress Administration Federal Arts Proyects en Nueva York. En 1935 fue cofundador del grupo «The Ten», un grupo de artistas con simpatías hacia el expresionismo, que habrían de exponer juntos durante casi diez años. En 1945 presentó otra muestra individual en la galería de Peggy Guggenheim, en Nueva York.

La obra inicial de Rothko tiene ecos del surrealismo (por ejemplo, *Escena bautismal*, 1945; Whitney Museum of American Art, Nueva York). Su estilo más individual y característico no empezó a manifestarse hasta las postrimerías de la década de 1940. Al principio, consistía en formas de contornos mellados compuestas de una manera libre en composiciones abstractas (por ejemplo, *N.º 18, 1948, Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, Nueva York; N.º 24,* 1949, Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.). En el curs de la década de 1950, Rothko afinó este enfoque. Las telas típicas de Rothko son verticales, y continen una, dos o tres zonas rectangulares (o en forma de rombo) de color sobre un fondo de un color único.



Mark Rothko: *Rojo sobre castaño,* de la serie de paneles que se encuentran en la Tate Gallery, Londres; óleo sobre tela; 267 × 239 cm.; 1959.



Georges Rouault: *Cristo;* vitral; 1939-41. Musée National d'Art Moderne, París.

Los contornos de esas zonas están desdibujados, y por lo general hay una variación en la densidad de las mismas y del fondo. El efecto de sus mejores obras es luminoso, sereno y grave. La Tate Gallery de Londres posee la serie de paneles que Rothko había destinado en un principio a la decoración de un restaurante neoyorquino. Existen ejemplos de su obra en los principales museos de arte moderno del mundo, entre

ellos el Art Institute de Chicago, el Museum of Modern Art de Nueva York y el Musée National d'Art Moderne, París.

Rouault, Georges 1871-1958

El pintor y grabador francés Georges Rouault nació en París. Su padre era carpintero, y él a la edad de catorce años sirvió como aprendiz en dos talleres de vitrales. La profundidad y pureza de color y las firmes líneas negras que delimitaban las figuras en los cristales medievales habrían de ejercer gran influencia sobre su obra posterior. También acusó marcadamente la influencia de Gustave Moreau, de quien fue discípulo a partir de 1891. Aproximadamente por esa fecha conoció a Matisse y a otros pintores que más tarde formarían el grupo de los fauves.
Después de la muerte de Moreau, en 1898, se convirtió en conservador del Musée Gustave Moreau, en París. En 1904 conoció al escritor católico Léon Bloy, quien causó en él una profunda impresión.
El primer estilo inconfundiblemente personal de Rouault se manifestó en 1904-5 en una serie de aguadas «oscuras» dedicadas a acróbatas, payasos, pierrots y prostitutas. En palabras de Bloy, Rouault deseaba «lanzar a Dios el insistente grito de desamparo y ansiedad por las multitudes huérfanas». Algunas de estas aguadas fueron incluidas en el Salon d'Automne de 1905. En 1908 empezó sus series de estudios de jueces y cortes de justicia. También conoció al marchante de arte Ambrose Vollard, quien, en 1913, compró todos los cuadros que tenía en su estudio y en 1917 le cedió a Rouault una habitación en su propia casa. Durante esta colaboración con Vollard, Rouault empezó a producir su amplia gama de obras gráficas e ilustrativas, entre ellas el *Miserere* (60 aguafuertes, terminados en 1927, publicados en 1948), *Les Fleurs du Mal* (1926-7 y 1930) y los 82 grabados en madera titulados *Père Ubee* que incluían también siete aguafuertes en color.
La mayor parte de su obra posterior tuvo que ver con temas religiosos. A menudo ambientó los acontecimientos y parábolas del Nuevo Testamento en los sórdidos suburbios industriales de París. Tal vez sea Rouault el último de los grandes artistas religiosos.



L.-F. Roubiliac: *Jorge II;* mármol; 79 cm. de altura; Colección de la reina Isabel II de Inglaterra.

Roubiliac, L.-F. 1705-62

Uno de los más originales escultores de su época, el artista francés Louis-François Roubiliac, nació en Lyon, de padres hugonotes. Se dice que tuvo un aprendizaje inicial en el Dresde protestante con Balthasar Permoser, y que luego se convirtió en discípulo de su coterráneo de Lyon, Nicolas Coustou, en París.
A comienzos de la década de 1730, presumiblemente movido por su fe protestante, fue a Londres, donde se quedaría hasta el fin de sus días. Trabajó al principio para el escultor Henry Cheere, también de ascendencia

hugonote, y a través de él recibió en 1783 su primer encargo, una estatua de George Frederick Händel para los Vauxhall Gardens (actualmente en el Victoria and Albert Museum, Londres). Esta obra de gran originalidad, en la que se mezclan el realismo y la alegoría, es un hito dentro de la escultura rococó. Sentó las bases de la fama de Roubiliac y ganó para él una clientela de escultura retratística en la cual superaba con mucho a sus colegas ingleses.
Sin embargo, no fue hasta 1746, al hacer Roubiliac su monumento al Obispo Hough (Worcester Cathedral), cuando obtuvo un encargo para un importante monumento eclesiástico. Este inteligente diseño inaugura una serie de monumentos de brillante originalidad, en los cuales fue rompiendo gradualmente con el predominio arquitectónico de los monumentos ingleses.
Su monumento más importante de los primeros tiempos es el del duque de Argyll (1746-9; abadía de Westminster, Londres) en el cual los grupos escultóricos dominan el diseño.
En 1752, Roubiliac visitó Roma, donde quedó profundamente impresionado por los monumentos de Bernini. Desde ese momento, sus propias obras adquirieron un carácter aún más dramático y escultórico.
La transición puede advertirse en los monumentos al duque (1750-1) y a la duquesa (1753) de Montagu (Walkton, Northamptonshire).
Sus monumentos posteriores, como los del general Hargrave y lady Elizabeth Nightingale (1757 y 1761; ambos en la abadía de Westminster, Londres) superan en originalidad y dramatismo a todo lo que se producía en Francia por entonces.

Rousseau, Henri 1844-1910

El pintor francés Henri Rousseau nació en Laval, de padres pequeño-burgueses. Sirvió en el ejército francés (fue clarinetista en la banda del regimiento de Caen). En realidad jamás fue a México, como afirmó más tarde. Se estableció en 1869 en París, donde llegó a obtener un puesto como portero en la aduana de las puertas de la ciudad (su apodo Le Douanier , o Aduanero eleva bastante su rango).
En 1885 renunció a este puesto, fue aceptando pequeños trabajos, como pintar carteles de tabernas y dedicó más tiempo a su propia pintura.
Aunque su obra fue la de un pintor primitivo, o «pintor dominguero», sus pretensiones eran rivalizar con los favoritos del Salón de la época. Sin embargo, por irónico que parezca, su obra atrajo la atención de la vanguardia: primero fueron Redon y Toulouse-Lautrec, luego Alfred Jarry, y finalmente, en sus últimos años, Picasso y Apollinaire. Lo que tenía, sobre todo, era una confianza absoluta en el valor de su pintura.
En una ocasión dijo a Picasso que ellos dos eran los únicos grandes artistas contemporáneos: «Yo a la manera moderna, y tú a la de los egipcios».
Su determinación de dedicar su vida a la pintura coincidió con la fundación del Salon des Indépendants en 1884. En aquella exposición libre, en la que no había jurado, expuso entre tres y diez cuadros casi todos los años entre 1886 y 1910. La mayoría eran paisajes y retratos.
Las primeras obras suyas conocidas son vistas locales (por ejemplo, de la *Casa de Aduanas*), ingenuas en lo que a percepción de la realidad y a descripción detallada se refiere. Pero a estas representaciones de apariencia directa le siguieron obras inventivas, imaginativas, con aspecto onírico.
Por muy obsesionado que estuviese con los detalles exactos y particulares, lograba controlar su composición, subordinando lo que podría haber sido una multitud de observaciones minuciosas y dispares a un conjunto rítmico.
Sus famosos *Escenas de la jungla* y *Paisajes exóticos* no estaban basados en su mítica experiencia mexicana, sino en la flora y fauna tropicales que observaba en el Jardin des Plantes de Paris. De igual manera, las criaturas exóticas que habitaban estos bosques —monos, carabaos, cazadores y nativos de piel oscura— estaban reproducidas de modelos fotográficos o de muñecas y juguetes (por ejemplo, *Los alegres bufones*, c. 1906; Philadelphia Museum of Art). Una de sus últimas obras, *El sueño* (1910; Museum of Modern Art, Nueva York), es una imagen de memoria de la que fue su primer amor reclinada en un sofá en medio de una de sus junglas imaginarias. Su vigor y su poder de convicción como sueño-realidad, prenuncian lo mejor de la pintura surrealista.
Kandinsky dijo que Rousseau era el autor de una «realidad nueva, más grande», el polo complementario de la «abstracción nueva y más grande». Rousseau sigue ocupando el primer puesto entre los pintores *naives* o primitivos.

Rousseau, Théodore 1812-67

El pintor paisajista francés Pierre-Étienne-Théodore Rousseau fue una figura destacada de la Escuela de Barbizon. Nació en París, estudió con maestros neoclásicos, pero resultó más influido por las copias que hizo en el Louvre de los maestros holandeses. Empezó a pintar paisajes al aire libre en las inmediaciones de París en la década de 1820.
Viajó mucho por las provincias durante los primeros años de la década de 1830, visitando el Jura, Auvernia y Normandía. Creó un estilo romántico de luces y sombras muy contrastadas, usando enérgicas pinceladas (por ejemplo, *El muelle de Granville*, 1831; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut).
Las obras que expuso en el Salón de 1831 en adelante atrajeron la atención de críticos progresistas y pronto pudo contar con influyentes defensores, entre ellos Delacroix, Georges Sand y el crítico T.-F.-J. Thoré. Sin embargo, el jurado del Salón rechazó su *Descenso del ganado* (Hendrik Willem Mesdag Museum, La Haya) en 1836 y quedó fuera del Salón hasta 1847.
Durante la década de 1840 empezó a pintar escenas más tranquilas en Berry, Las Landas, y c. 1837 se estableció en Barbizon. Pintó efectos meteorológicos y de la luz (por ejemplo, *Las lindes del bosque de Fontainebleau, Puesta de sol*, 1851, Louvre, París). También plasmó escenas de bosques y gustaba de conseguir efectos dramáticos colocando árboles, aislados o en grupos, sobre el fondo de un horizonte bajo (por ejemplo, *Los robles*, 1850-2; Louvre, París).
El Salón liberal de 1849 puso una vez más su obra en lugar destacado y gozó de un período de reconocimiento público y oficial.
Aunque se le consideraba el pintor paisajista romántico por excelencia, anticipó el impresionismo en su dedicación a la pintura al aire libre y en su representación de cambios sutiles de la luz y de la atmósfera.



Rowlandson, Thomas 1756-1827

Thomas Rowlandson, dibujante y aguafuertista inglés, nació en Londres. En 1772 ingresó en las Royal Academy Schools, y aunque en 1777 le otorgaron una medalla de plata, tenía fama de ser un estudiante díscolo. Aproximadamente en 1774 hizo la primera de varias visitas al continente europeo. Expuso dibujos a la acuarela en la Royal Academy desde 1775 hasta 1787 y a partir de 1800 trabajó continuamente para el editor Rudolph Ackermann, para quien ilustró *The Microcosm of London* (1808-10), *The Tours of Dr. Syntax* (1818-21) y *The English Dance of Death* (1814-16).
La fama de Rowlandson se asienta en sus humorísticas representaciones a la aguada de la vida georgiana; sin embargo, fue un artista versátil y su repertorio de temas incluye la topografía, el género rústico y el retrato. Su reputación ha sufrido a causa de su propia fecundidad; pero dentro

Henri Rousseau: *La encantadora de serpientes;* óleo sobre tela; 169 × 190 cm.; 1907. Musée du jeu de Paume, París.



de su prodigiosa producción artística se cuentan numerosos diseños dignos de tenerse en cuenta. En su mejor época, organizó amplios grupos de figuras, o describió caracteres individuales con extraordinaria facilidad, y con una línea elástica y caligráfica que tiene en todo momento variedad y vivacidad. Existen magníficas colecciones de dibujos de Rowlandson en el British Museum, Londres, en la Boston Public Library y en la Huntington Library and Art Gallery de San Marino, California.

Roy, Jamini 1887-1974

Jamini Roy ha sido calificado como el más grande de los pintores modernos de la India. Fue capaz de remontar satisfactoriamente el punto muerto en el que se encontraba la escuela nacionalista bengalí bajo la dirección de Abanindranath (1861-1951), indecisa entre la adopción de un lenguaje puramente europeo y la revitalización consciente de la tradición antigua. Nacido en Bengala, fue formado en la Calcutta Art School según la tradición académica occidental. Más tarde pasó por una nostálgica, sentimental e inevitable etapa arqueológica, durante su participación en la Bengal School. Presintiendo la inutilidad de resucitar el arte de Ajanta o mogol, cuyos valores culturales resultaban ajenos en la época actual, cayó en una crisis espiritual. Tuvo que pasar por una «gran aventura intelectual» hasta llegar a concretar su especialísimo estilo personal: robusto, sencillo, austero y sensual a la vez, basado en los estilos kalighat popular y tradicional popular. Estos préstamos primitivistas

Thomas Rowlandson: *Sala de suscripciones de un club;* pluma y acuarela encima lápiz sobre papel; 32 × 45 cm.; 1792. Victoria and Albert Museum, Londres.

no fueron un manierismo consciente, por cuanto amaba profundamente a las tribus santal a las que pintaba. Dejando de lado la pintura industrial, volvió al uso de pigmentos orgánicos. En una época avanzada de su vida renunció a aportar una contribución «original» al arte para dedicarse a una línea de arte «de masas» que podía ser fácilmente comprendido por la gente común. Compartió la realización de este arte con sus alumnos y ayudantes, haciendo así un serio planteamiento social que surge de una profunda convicción acerca de la función social del arte.

Rubens, Peter Paul 1577-1640

Peter Paul Rubens fue el artista del norte de Europa más importante del barroco. Su obra tuvo una importancia crucial en el génesis de ese estilo, y su energía, versatilidad y fecundidad no tienen parangón en toda la historia del arte. Sobresalió en todos los tipos de pintura; su vasta producción abarca también retablos y otras pinturas religiosas, escenas de la historia y de la mitología clásicas, retratos y escenas de caza. También realizó diseños para tapicería y platería y para la ilustración de libros. Dirigió un gran taller de pintura y diseñó y supervisó la ejecución de numerosos esquemas de decoración de gran escala. Además, fue humanista y diplomático, y en la década de 1620 desempeñó un papel importante en la política internacional. El esplendor del arte de Rubens refleja y expresa la renovada confianza de la Iglesia Católica Romana y el poder y la gloria de los autocráticos monarcas de la Contrarreforma.

Rubens nació en Siegen, Westfalia. En 1587 su familia retornó a Amberes donde él estudió pintura con Tobías Verhaecht, Adam van Noort y Otto van Veen. En 1598 se asoció como maestro al gremio de Amberes, y en 1600 viajó a Italia para estudiar el arte antiguo y moderno. Allí entró al servicio de Vincenzo Gonzaga de Mantua; en los ocho años que siguieron viajó por Florencia, Roma, Génova, Venecia y España.

Los años que Rubens pasó en Italia fueron cruciales para su evolución. Su conocimiento de la civilización y la literatura clásicas era profundo y fue inspirado por el arte del Renacimiento. Incoporó todo lo que vio en Italia, y a lo largo de toda su vida recurrió a este acervo de conocimientos visuales. Estudió los brillantes colores y la opulencia de los venecianos —de Tiziano (c. 1488-1576), Tintoretto (1518-94) y Veronese (1528-88)— y su sentido del peso y del volumen está claro que debe mucho a Miguel Ángel y a la escultura clásica. Entre los artistas vivos de su época admiró y copió a Caravaggio, y emuló los grandes y vigorosos dibujos del natural de Annibale Carracci.

Rubens llegó a España en su primera misión diplomática en 1603. Mientras permaneció en la Península realizó copias de pinturas de Tiziano que se encontraban en la colección real española. Hacia 1608 ya había pintado una serie de importantes obras maestras del primer barroco. El retrato ecuestre del *Duque de Lerma* (1603; Prado, Madrid), muestra al caballo de frente audazmente escorzado. En 1606 pintó una serie de retratos de la nobleza genovesa. La vitalidad de la expresión de los modelos, el crujiente movimiento y las trabajadas superficies de su elaborada vestimenta, y los decorados de terraza con columnas y cortinados, rompen con el envaramiento de la retratística manierista y son el arranque de una nueva tradición. La *Virgen adorada por los santos* (1607-8), primera versión de un retablo pintado para la Chiesa Nuova de Roma, anuncia el barroco; los colores y las texturas son decorativas y brillantes, las formas, vigorosas y la actitud, de éxtasis.

Rubens volvió a Amberes en 1608.



Peter Paul Rubens: *El duque de Lerma a caballo;* óleo sobre tela; 189 × 205 cm.; 1603. Museo del Prado, Madrid.



Peter Paul Rubens: Panel central del tríptico de San Ildefonso; óleo sobre tela; 352 × 236 cm.; 1630-2. Kunsthistorisches Museum, Viena.

En 1609 recibió el nombramiento de pintor de los regentes Habsburgo, la infanta Isabel y el archiduque Albert, y ese mismo año se casó con Isabella Brant, hija de un hombre de leyes de Amberes. Entre 1609 y 1621, gracias a una serie importante de pinturas, se erigió como el primer pintor del norte de Europa.
El apremiante movimiento y el inmediato atractivo sensual de su arte debieron de asombrar a quienes contemplaban sus pinturas en Flandes en aquella época.
Rubens se consideraba a sí mismo como heredero de los grandes pintores del alto Renacimiento, y la monumentalidad de su obra rivalizó con la de aquéllos.
Las obras clave de este período fueron la *Elevación de la Cruz* (1609-10; catedral de Amberes), el *Descendimiento de la Cruz* (1611-14; catedral de Amberes) y la *Conversión de San Bavón* (para la iglesia de San Bavón, Gante, 1611-12; modelo en la National Gallery, Londres).
La *Elevación de la Cruz* presenta la forma tradicional de tríptico; la composición del panel central se basa en una marcada diagonal, y las formas vigorosamente modeladas crean una sensación de violento movimiento del conjunto. El primer estilo rubensiano de Amberes es inquieto y apasionadamente dramático. Esto puede comprobarse en un ciclo de escenas de caza (c. 1615), y en algunas pinturas de batallas (*La derrota de Senaquerib*, Alte Pinakothek, Munich), y su pareja, *La conversión de San Pablo* (1613-14; Courtauld Institute Galleries, Londres), y la *Batalla de las amazonas* (c. 1618, Alte Pinakothek, Munich). Todas ellas muestran su inigualable habilidad para congregar en composiciones formalmente organizadas la energía y el vigor de muchedumbres de hombres y animales en actitud de lucha. Pero en este período su arte es en cierto sentido clásico; la influencia de su estudio sobre bajorrelieves y camafeos salta a la vista en muchas de sus composiciones. Después de 1615 sólo firmó y fechó sus obras en contadas ocasiones.
Durante la década de 1620, Rubens trabajó constantemente en esquemas de decoración a gran escala.
Para la realización de estos encargos contó con la eficaz organización de un gran taller y con su empleo brillante de los bocetos preparatorios. También comenzó a supervisar



Peter Paul Rubens: *Retrato de Isabel Brant:* tiza y tinta sobre papel; 38 × 28 cm.; c. 1622. British Museum, Londres.

un equipo de grabadores a fin de difundir su arte por toda Europa.
En 1620 aceptó producir bocetos para treinta y nueve telas que habría de realizar con la colaboración de ayudantes para el techo de la iglesia de los Jesuitas en Amberes (destruida por el fuego en 1718).
Ya había pintado retablos para el altar mayor. Para estas telas Rubens realizó dos tipos de bocetos: los bocetos a la grisalla, sobre paneles pequeños, donde se plasmaban a grandes rasgos las primeras ideas en tonos pardos con toques de luz blanca, y los bocetos en color que servían de guía a sus ayudantes. Los bocetos de color podrían haber servido también como modelos para mostrar a sus clientes. Había empezado a usar bocetos en 1605, y siguió con variaciones de este procedimiento a lo largo de toda su carrera; sin ellos jamás podría haber desarrollado la inmensa gama de actividades que caracteriza su carrera.
En las pinturas del techo se advierte por primera vez la profundidad con que había estudiado a los grandes pintores venecianos de techos del siglo XVI. Las telas fueron colgadas, al estilo veneciano, dentro de compartimientos de madera. Entre los temas de las composiciones los había derivados de Tiziano, de Tintoretto y de Veronese.
Rubens recibió también importantes encargos del extranjero. En 1622, Luis XIII le encargó doce diseños para tapices sobre *La vida de Constantino*. A comienzos de 1622, durante 1623 y nuevamente en 1625, Rubens estuvo en París para hablar acerca de un ciclo de pinturas sobre *La vida de María de Medici* (Louvre, París) destinadas al palacio de Luxemburgo y para encargarse de su realización. En esta serie utilizó por primera vez un nuevo tipo de alegoría política. Su tarea no era fácil, ya que tenía que conmemorar varios hechos nada gloriosos de la vida de una reina no muy sensata. Pero Rubens consiguió transformar esta delicada temática por el esplendor de su alegoría. Allí los dioses antiguos y los símbolos cristianos confluyen para glorificar a la reina cuyo nacimiento se compara con la Natividad y cuya educación está representada bajo los auspicios de los dioses y diosas de la antigüedad. Entre 1626 y 1628 Rubens trabajó haciendo diseños para tapices sobre *El triunfo de la Eucaristía* para el convento de las Descalzas Reales de Madrid.
La década de 1620 marca el punto culminante del estilo barroco de este pintor. El movimiento llamativo, la luz brillante y la fuerza rítmica que vinculan armoniosamente a las figuras, aparece ejemplificado en la *Asunción* (1626; catedral de Amberes) y en *La Virgen y el Niño adorados por santos* (1628; Museo Real de Bellas Artes, Amberes). Un movimiento tridimensional en espiral ha reemplazado a las sobresalientes diagonales del período anterior.
La concepción de Rubens del movimiento dinámico y su manejo brillantemente fluido y expresivo del pincel, fueron sus contribuciones más significativas al barroco.
Por sorprendente que parezca, este período fue también el de mayor actividad de Rubens como diplomático: viajó en misiones diplomáticas a España, Holanda, Francia e Inglaterra. Su esposa, Isabella Brant, había muerto en 1626 y es probable que Rubens intentara distraerse viajando continuamente. En 1628 se encontraba en España, donde pintó retratos de la familia real. Acompañado a veces por Velázquez, estudió de nuevo los retratos de los Habsburgo pintados por Tiziano, y una vez más este pintor fue para él una fuente profunda de inspiración.
En 1629-30 Rubens estuvo encargado

de realizar negociaciones de paz en Londres. Carlos I le dio un título nobiliario en 1630, y entre 1630 y 1634 hizo las pinturas para el Pabellón de Banquetes de Whitehall. Éstas revisten una importancia especial porque son su único esquema decorativo de grandes proporciones que todavía puede verse en su emplazamiento original. Puede seguirse su evolución gracias a una serie de bocetos de belleza excepcional. Aquí Rubens hizo gala de sus conocimientos de la alegoría clásica poniéndolos al servicio de un rey herético: el tema del techo era la divina autoridad de Jacobo I. Al igual que en el techo de la iglesia de los jesuitas, la influencia profunda de la tradición veneciana salta a la vista tanto en la concepción del conjunto como en las telas individuales.

A comienzos de la década de 1630, Rubens quedó eximido de sus obligaciones diplomáticas y durante los últimos años de su vida disfrutó de mayor libertad respecto de sus deberes de corte. En 1636 fue nombrado pintor de la corte del sucesor de la infanta, el cardenal infante Fernando, hermano de Felipe IV. El cardenal había hecho su entrada oficial en Amberes el año anterior, y Rubens había tenido a su cargo la supervisión de la profusa decoración de calles y plazas. El tema era la decadencia del comercio y otras desastrosas consecuencias de la guerra contra Holanda.

Fernando fue quien proporcionó a Rubens el contrato para realizar sus últimas obras importantes, la decoración de la Torre de la Parada, el pabellón de caza de Felipe IV, cerca de Madrid. Entre las decoraciones del mismo figuraría una serie de escenas tomadas de Ovidio y también otros temas mitológicos, una serie de escenas de animales y de caza encargadas al estudio de Rubens y obras de Velázquez. Las escenas mitológicas serían diseñadas por Rubens en persona y para ellas realizó más de cincuenta bocetos al óleo. En 1638 fueron enviadas a España 112 pinturas realizadas por ayudantes. Éstos desempeñaron un papel



Peter Paul Rubens: *Hélène Fourment envuelta en pieles;* óleo sobre tabla; 175 × 96 cm.; 1638. Kunsthistorisches Museum, Viena.

más importante que otras veces en los productos acabados, y en muchos de ellos con consecuencias decepcionantes. Los bocetos de la Torre, sin embargo, se cuentan entre las más espontáneas, personales y sombrías de las obras de Rubens. Constituyen una interpretación cálida y humana de los amores de los dioses.
Durante la última época de su vida Rubens siguió pintando los grandes temas religiosos, entre ellos la *Adoración de los Magos* (1633-4; Capilla de King's College, Cambridge) y el tríptico de *San Ildefonso* (1630-2; Kunsthistorisches Museum, Viena). Estas obras pertenecientes al estilo de su última época son más apacibles, más serenas y más radiantemente espirituales que sus vigorosos predecesores barrocos. La *Subida al Calvario* (c. 1634; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) es violentamente barroca, pero su violencia está atemperada por la belleza de los colores argentados.
En 1630 Rubens se había casado con Hélène Fourment, una joven de diecisiete años, hija de un comerciante de sedas. A partir de entonces, la mayoría de sus cuadros fueron pintados por puro placer; su reciente tranquilidad doméstica y la belleza de su joven esposa sirvieron de inspiración a muchas de sus últimas obras. Esta tranquilidad es el tema de una pequeña obra sobre panel que presenta un minucioso acabado: *Autorretrato con Hélène Fourment y su hijo Nicolas en su jardín* (1631; Alte Pinakothek, Munich). Junto a una logia y una fuente de estilo italianizante, la familia disfruta de su jardín rodeada de tulipanes, naranjos, perros y pavos reales.
Hélène Fourment fue también, su fuente de inspiración para las majestuosas representaciones del desnudo femenino. Sus pinturas mitológicas más maduras y radiantes, dos versiones de *El juicio de Paris* (National Gallery, Londres, y Museo del Prado, Madrid), y también la espléndida *Hélène Fourment envuelta en pieles* (Kunsthistorisches Museum, Viena) pertenecen a este último período Ningún artista ha superado a Rubens en cuanto al acabado lustroso y satinado de la piel.
En 1635 compró la finca campestre de Château de Steen a fin de poder pintar con tranquilidad y estudiar el paisaje. Sus paisajes más importantes fueron pintados en los años que siguieron. Entre ellos figuran *Un paisaje otoñal con vista de Château de Steen* (national Gallery, Londres), el *Paisaje con arco iris* (Wallace Collection, Londres) y el *Paisaje con campesinos que regresan de los campos* (c. 1635-8; Palazzo Pitti, Florencia). Los paisajes de Rubens, que mucho deben a los de su antecesor flamenco Pieter Brueghel, parten de una observación precisa de la vida que rodeaba al pintor: de las aves, los animales, las cercas, las mujeres que cargan mielgas o haces de heno. Pero estos detalles están incorporados a composiciones de sólida grandeza controladas por el firme dominio de las masas de terreno que caracteriza a Rubens, iluminadas por efectos intensamente románticos.
Rubens empezó a padecer de gota en 1627. En las postrimerías de la década de 1630 manejaba con gran dificultad el brazo con el que pintaba, y en 1640 murió.

Rublev, Andrei c. 1370-c. 1430

Andrei Rublev fue un pintor ruso. Ingresó en un monasterio de Zagorsk y más tarde se trasladó a Moscú, donde murió. Produjo frescos e iconos; varios de estos últimos se encuentran en museos de Moscú y de Leningrado. En Moscú colaboró con el artista Teófanes el Griego, mayor que él, en los iconos de la iconostasis de la catedral de la Anunciación, en el Kremlin (1405); los de la *Natividad*, el *Bautismo* y la *Transfiguración* se atribuyen generalmente a Rublev. Aunque Teófanes influyó en su enfoque espiritual y en su sentido de la composición, es probable que su maestro haya sido Projor de Gorodets. Rublev creó un estilo sereno, claramente diferente en sus formas clásicamente equilibradas, en su técnica controlada del dibujo y en su paleta más clara de la técnica nerviosa y asimétrica de Teófanes.
A comienzos del siglo XV, Rublev trabajó también la catedral de Zvenigorod, de la cual se conservan varios frescos, por ejemplo el de *San Lauro*, y también iconos, entre ellos uno del Salvador. En 1408, en la catedral de Dormition, en Vladmir, pintó junto con el monje Daniil los grandes frescos del *Juicio final* y varios iconos, uno de los cuales es el *Pantocrátor*. Aproximadamente en 1411 produjo la que se considera como su obra maestra, el icono de *La Trinidad del Antiguo Testamento*. En 1422 regresó a su monasterio de Zagorsk, donde él y Daniil siguieron haciendo frescos e iconos.

Rude, François 1784-1855

François Rude fue un escultor francés cuya obra es de concepción romántica, pero está expresada con una precisión realista. Fue aprendiz de su padre, un metalista que le proporcionó sólidas bases técnicas; también recibió una formación académica en la École des Beaux-Arts de París. Fue un bonapartista entusiasta (véase su *Despertar de Napoleón*, 1846; bronce, parque Fixin, cerca de Dijon), y pasó doce años en Bélgica después de la Restauración, montando un taller en Bruselas. Esculpió un busto del pintor *J.-L. David* en el exilio (yeso, 1826; mármol, 1831; ambos en el Louvre, París). Su encantador *Pescador napolitano* (mármol; 1833; Louvre, París) muestra el carácter informal de su enfoque, mientras que su famosa *Marseillaise* (o *Partida de los voluntarios de 1792*) para el Arco de Triunfo, París (piedra, 1836), combina la fuerza expresiva con los tipos faciales populares a pesar de su concepción marcadamente clásica.

Ruisdael, Jacob van c. 1628/9-82

El pintor y aguafuertista Jacob Isaacksz. van Ruisdael es considerado en general como el paisajista más grande de Holanda. Fue hijo de un fabricante de marcos y marchante de arte que también pintaba paisajes y es posible que Ruisdael estudiara con su padre, y quizás también con su tío Salomon van Ruysdael, que influyó sobre sus primeras obras. Fue un artista muy precoz cuyas primeras obras fechadas, vistas del barrio de Haarlem realizadas cuando no contaba aún veinte años, muestran una sorprendente madurez, especialmente en sus contrastes de luz y sombra y en sus vívidos colores. Alrededor de 1650, Ruisdael visitó el este de Holanda y las regiones de Alemania lindantes con la frontera holandesa, zonas de colinas y bosques que avivaron su vena romántica. Vivió en Amsterdam desde c. 1657 hasta su muerte, aunque



siguió viajando por toda Holanda. Entre c. 1650 y 1670 pintó casi todos los tipos de paisajes: panoramas vistos desde las dunas que dominan la fértil y vasta planicie que rodea Haarlem, escenas de bosques y los rincones más recónditos de la floresta, caminos de campos bordeados por cabañas y trigales, escenas de ríos centradas en pintorescos molinos de agua, tormentosas marinas, escenas más tranquilas de playa y vistas de aldeas en invierno. A partir de 1659 Ruisdael pintó también una serie de vistas de torrentes y cascadas de montañas inspiradas en los paisajes escandinavos de Allart van Everdingen (1621-75).

El arte de Ruisdael se caracteriza por una respuesta sensible a los diferentes estados de la naturaleza, ya sea que se trate de la elevadora experiencia de vastos, luminosos panoramas de verdes prados y dorados trigales, o de la imagen de escenas invernales oscuras y desoladas. El medio del que se valió fundamentalmente para expresar la modalidad de sus paisajes fue la luz y la sombra, especialmente recursos tan dramáticos y sobrecogedores como la lograda irrupción de los rayos solares a través de densos nubarrones. La ausencia de luz también resulta evocadora, como en los melancólicos interiores de los bosques con sus árboles muertos y sus estanques inmóviles. Muchas de las vistas de Ruisdael son aún identificables, pero no siempre es un realista.

La conjunción de observación e imaginación está ejemplificada en las dos versiones del *Cementerio judío* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, y el Detroit Institute of Arts). En estos cuadros aparecen montañas y ruinas

Jacob van Ruisdael: *Un extenso paisaje con un castillo en ruinas y la iglesia de una aldea;* óleo sobre tela; 109 × 146 cm.; c. 1665-72. National Gallery, Londres.

imaginarias que rodean las lápidas mortuarias cuyo boceto realizó en Ouderkerk, cerca de Amsterdam.

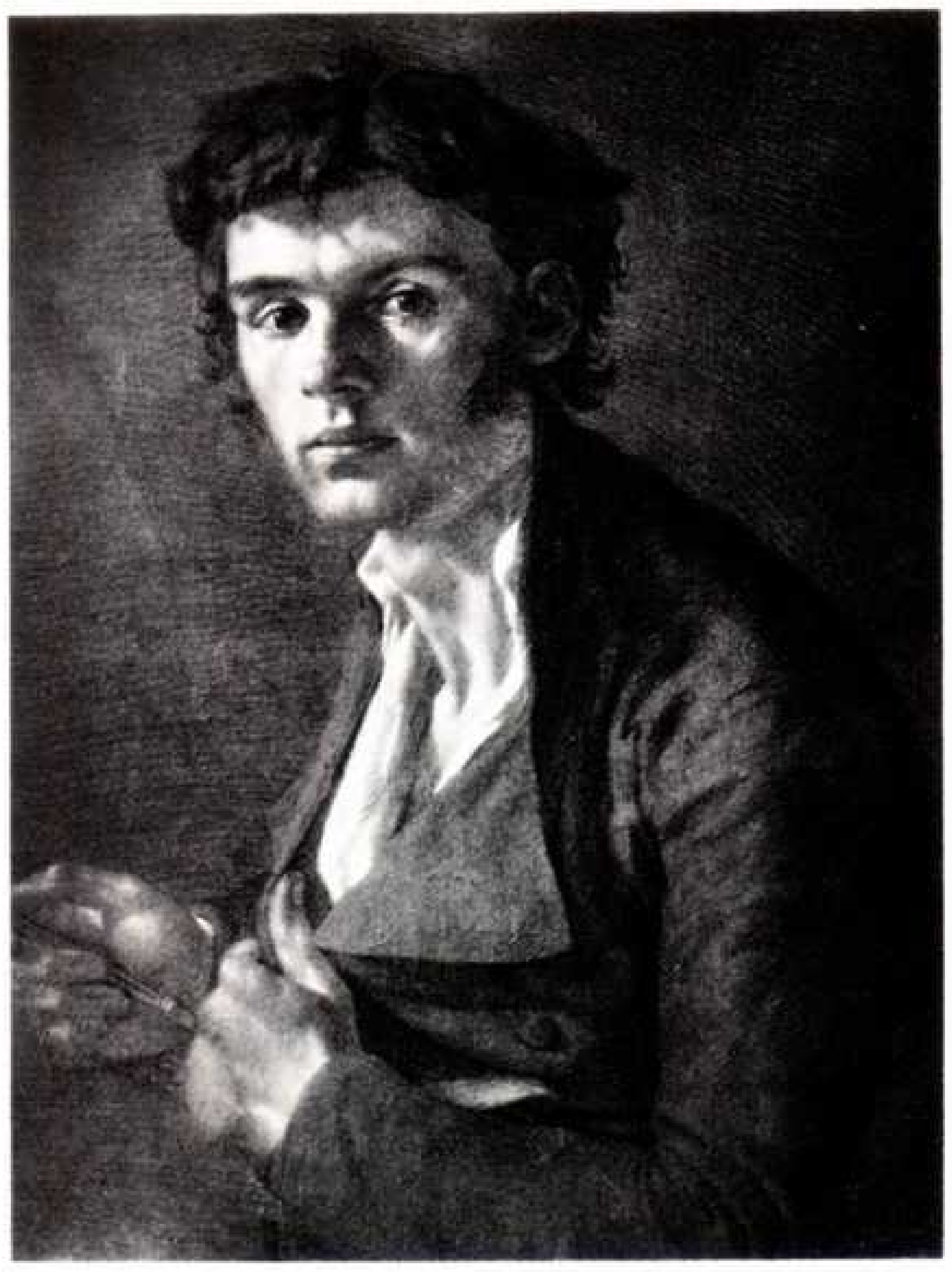
En la concepción majestuosa y poderosa de la naturaleza de Ruisdael también se advierte a veces cierto grado de subjetividad. Se trata de una concepción transmitida mediante robles gigantescos, torrentes de montaña que avanzan a borbotones y distantes horizontes.

La cuestión del realismo se ve complicada también por alusiones ocasionales a los procesos cíclicos de decadencia, crecimiento y renovación. Éstos no tienen

por qué ser explícitamente alegóricos. Son evidentes, en especial, en los cuadros del *Cementerio judío*, donde un arco iris y un nuevo follaje contrastan con símbolos de la transitoriedad de la vida como pueden ser las tumbas, las ruinas y los árboles muertos.
Aunque ejerció una influencia considerable sobre otros artistas holandeses (especialmente sobre su discípulo y amigo Meynder Hobbema), Ruisdael fue mucho menos popular en vida que los pintores de paisajes italianistas. Durante el siglo XVIII hubo muchos entendidos que coleccionaron sus obras, pero su importancia sólo llegó a reconocerse plenamente durante el período romántico, con el auge del paisaje naturalista que se produjo en Inglaterra y Francia durante la primera mitad del siglo XIX. Pueden verse obras de este pintor en el Museo del Ermitage, de Leningrado, en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el Rijksmuseum de Amsterdam, en la National Gallery de Londres y en otras colecciones.

Runge, P. O. 1886-1953

Philipp Otto Runge fue un dibujante, pintor y teórico romántico alemán. Estudió en la Academia de Copenhague (1799-1801), que era por entonces uno de los centros europeos más importantes del neoclasicismo. Bajo la influencia de John Flaxman, William Blake y Jacob Carsterns, creó un marcado estilo lineal, especialmente en sus dibujos. En 1801 se cambió a la Academia de Dresde, con la esperanza de hallar allí un enfoque más profundo del arte, pero sufrió una decepción. Esto, junto con su fracaso en la competición de arte de Weimar en 1801, le llevó a cuestionar toda la base del arte clásico y a buscar inspiración en la literatura de los románticos (obras de Tieck, Novalis y Wackenroder) y en los místicos (Jakob Böhme, etc.).
Llegó a la conclusión de que puesto que el arte era el producto de una época y país particular y la expresión del ser interior del artista, era necesaria una nueva forma artística para reflejar los cambios espirituales de la época. El paisaje estaba llamado a reemplazar a la pintura histórica, ya que la filosofía idealista había demostrado que la naturaleza era una extensión de la mente del hombre. Del mismos modo, era necesario un reavivamiento del arte cristiano, no en su forma histórica tradicional, sino como las revelaciones de la naturaleza misma, interpretadas por la chispa divina que el artista lleva en su interior.
El panteísmo místico encontró su mayor expresión en su ciclo *Die Tageszeiten* («Los momentos del día», dibujos, 1802-3; grabados, 1805). Aquí, en cuatro composiciones muy simétricas, decorativas, Runge empleó un simbolismo interrelacionado flor-niño para representar la luz o la oscuridad de la Mañana, el Mediodía, la Tarde y la Noche. Por detrás de ellos se ocultan varios niveles de significado que implican simbolismo cristiano y cósmico; pero el estilo detallado, lineal y el complejo marco alegórico no logran darle expresividad sensual. Para ello hacía falta color. Runge dedicó varios años al estudio del color (incluso en una correspondencia que mantuvo con Goethe), y en 1810 publicó su tratado titulado *Die Farbenkugel* («Las esferas del color»). Tras su regreso a Hamburgo en 1803, Runge tomó lecciones de pintura y pintó varios grupos retrato importantes (por ejemplo, *Nosotros tres*, 1803; *Los padres del artista*, 1806; ambos en el Hamburger Kunsthalle, Hamburgo). En su descarnado realismo y falta de idealización, estas obras revelan la influencia del que fue maestro de Runge en Copenhague, J. Juel, y de su mentor de Dresde, A. Graff. Pero las innovaciones de Runge deben buscarse en su tratamiento casi al aire libre del paisaje y en su capacidad para combinar una intensa inmediatez con el significado simbólico.
En 1808 Runge pintó la primera versión de *La manaña*, y en 1809 la segunda versión, de mayores dimensiones (ambas en el Hamburger Kunsthalle, Hamburgo). El mayor impacto visual que producen sus pinturas por comparación con el dibujo no se debe solamente al empleo del color, sino también al reemplazo de los símbolos por un paisaje real. Runge había tratado de pintar incluso versiones murales de mayor tamaño de los cuatro *Tageszeiten* a fin de crear un ambiente artístico total, pero su mala salud se lo impidió y murió en Hamburgo en diciembre de 1810.



P. O. Runge: *Autorretrato;* tiza sobre papel; 55 × 43 cm.; 1801-2. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Russell, Morgan 1777-1810

Morgan Russell fue miembro de un movimiento norteamericano llamado sincromismo que se dio dentro de la pintura parisina y que estaba muy próximo al cubismo y al orfismo. Nacido en Nueva York, la formación inicial de Russell perteneció al campo de la arquitectura. Más tarde estudió con Robert Henri en Nueva York. En París incorporó el arte de Monet y de Cézanne; desde 1908 hasta 1909 trabajó como ayudante de Matisse, a quien había sido presentado por Gertrude Stein. Muchos cuadros, como *Synchromy* (óleo; c. 1913; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Synchromy in Orange: To Form* (óleo; 1913-14; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York) son densos ensayos en el estilo de Delaunay.
A pesar de las vigorosas polémicas por parte del grupo norteamericano, es poco probable que su teoría y práctica del color prenunciasen la de Robert Delaunay y Franz Kupka. Morgan Russell fue uno de los primeros pintores norteamericanos que siguieron una teoría científica del color con fines artísticos expresivos. Con el tiempo se retiró de la abstracción absoluta y mantuvo que el objeto principal de la pintura era disponer adecuadamente los colores y las formas.



Ruysdael, Salomon van

c. 1600-70

Salomon van Ruysdael: *El arrastre de la anguila;* óleo sobre panel; 75 × 106 cm.; c. 1650. Metropolitán Museum, Nueva York.

Salomon Jacobsz. van Ruysdael fue un pintor holandés de paisajes y marinas de carácter realista. Provenía de Haarlem y fue tío del pintor Jacob van Ruisdael, cuya fama fue superior a la suya. En sus obras iniciales se advierte la influencia de Esaias van de Velde; pero las del período que abarca desde c. 1630 a 1645 pertenecen más al estilo monocromático de Jan van Goyen, algo mayor que él, y pueden apreciarse también similitudes en cuanto al motivo. Ruysdael es más conocido por sus cuadros calmos, expansivos de ríos y estuarios. Por lo general tienen un colorido frío, hace uso en ellos de ejes de composición diagonalmente esconzados y adopta puntos de vista y horizontes bajos. Sus motivos más característicos son transbordadores, embarcaciones de vela y pescadores.
Superada la mitad de la década de 1640, Ruysdael introdujo rasgos más compactos y prominentes (como grupos de árboles y molinos de viento) en sus pinturas, elementos que sirvieron para integrar de una manera más plena los dos componentes principales de su obra: el cielo y la tierra. Posteriormente, durante las décadas de 1640 y 1650, empleó color más pronunciado e introdujo contrastes más vigorosos de luz y sombra. Durante este período pintó varias marinas, algunas de las cuales tienen un formato vertical menos común. Ruysdael pintó también algunas escenas de aldea y paisajes de invierno con patinadores.

Ryder, Albert 1847-1917

El pintor norteamericano Albert Pinkham Ryder nació en New Bedford, Massachusetts, y se trasladó con su familia a Nueva York en 1870. En gran medida fue autodidacta,



Albert Ryder (atrib.): *Noche y nubes;* óleo sobre tabla; 31 × 22 cm. Saint Couis Art Museum, Santi Louis, Missouri.



Andrea Sacchi: *Agar e Ismael en el desierto;* óleo sobre lienzo; 96 × 92 cm.; c. 1630. National Gallery of Wales, Cardiff.

aunque durante un breve período realizó estudios en la National Academy of Design. Empezó por pintar paisajes, pero a partir de c. 1880 buscó inspiración en fuentes literarias como la Biblia, Chaucer, Shakespeare y los poetas románticos del siglo XIX. Tal vez lo más conocido de Ryder sean sus cuadros de temas marinos (por ejemplo, *Trabajadores del mar*, 1884; Metropolitan Museum, Nueva York). Aparecen a menudo bañados por la luz de la luna y están pintados con una técnica muy gruesa, a veces incluso turgente. Entre 1877 y 1896 Ryder viajó mucho por Europa, pero la gran tradición de la pintura europea no influyó mucho sobre él. Su obra le coloca al margen de las escuelas convencionales de su época, del mismo modo que su carácter algo excéntrico lo llevó a vivir la vida de un ermitaño.

Rysbrack, John 1694-1770

John Michael Rysbrack fue un escultor flamenco que trabajó en Inglaterra. Nació y se formó en Amberes, pero en 1720 se trasladó a Inglaterra, donde permaneció hasta el fin de sus días. Heredero del barroco contenido de Francesco Duquesnoy, se formó en él una marcada afinidad con la escultura romana, y fue el escultor más sincronizado con el gusto inglés del siglo XVIII. Sentó las bases para una carrera exitosa y duradera en la escultura de retratos, en la cual sobresalía, y en la de monumentos. Fue el primer realizador de monumentos en Inglaterra en su época, colaborando en un principio con el arquitecto James Gibbs y más tarde con William Kent. Tenía más talento que su principal rival, Peter Scheemaeckers, y su fama estaba tan consolidada en Inglaterra que soportó incluso la competencia del brillante y ostentoso Louis-François Roubiliac, cuya influencia puede advertirse, sin embargo, en sus obras posteriores. Rysbrack trabajó en un estilo clásico y a veces ecléctico, evitando los gestos enfáticos y la asimetría exagerada. Su obra incluye dieciséis monumentos en la abadía de Westminster, Londres, la espléndida estatua ecuestre de Guillermo III en Bristol, tumbas en diversas iglesias en Inglaterra e inumerables bustos retrato. Sus composiciones funerarias se destacan por su sabia elección de materiales.

S

Sacchi, Andrea 1599-1661

El pintor Andrea Sacchi nació en Roma; es el principal representante de la tendencia clasicista de la pintura romana de mediados del siglo XVII. Estudió con Francesco Albani en Roma y Bolonia. Regresó a Roma en 1621 y prácticamente permaneció allí hasta el final de su vida. De 1625 a 27 pintó *San Gregorio y el milagro del cabo* (Museos Vaticanos, Roma) para la basílica de San Pedro: la obra tiene un estilo que recuerda al de Rafael, y en la composición el número de figuras que aparecen se ha limitado a seis. Esta composición limitada vuelve a aparecer en *La visión de San Romualdo* (c. 1638; Museos Vaticanos, Roma). Desde el punto de vista artístico, Sacchi es lo contrario de Pietro da Cortona, con el cual a menudo se le ha comparado. Ambos artistas trabajaron para los Barberini, y su diferente tratamiento de la pintura decorativa al fresco puede observarse en el Palazzo Barberini, en Roma. En él Sacchi pintó *La alegoría de la divina sabiduría* (1629-33) que, con colores cambiados, está compuesta por sólo once figuras y contrasta con *La divina providencia* de Cortona (1633-39), que se encuentra en el mismo edificio y está llena de figuras. Las obras posteriores de Sacchi en Roma incluyen *San Antonio de Padua haciendo resucitar a un muerto* (c. 1639; Santa Maria della Concezione), *Historias de San Juan Bautista* (1640-49; S. Giovanni in Fonte) y *La muerte de Santa Ana* (1649; San Carlo ai Catinari). Con Poussin y Algardi, Sacchi fue el principal preservador de la tradición clásica en época barroca; sus últimas obras tienen ya la falta de ligereza que caracterizará a su discípulo Carlo Maratti.

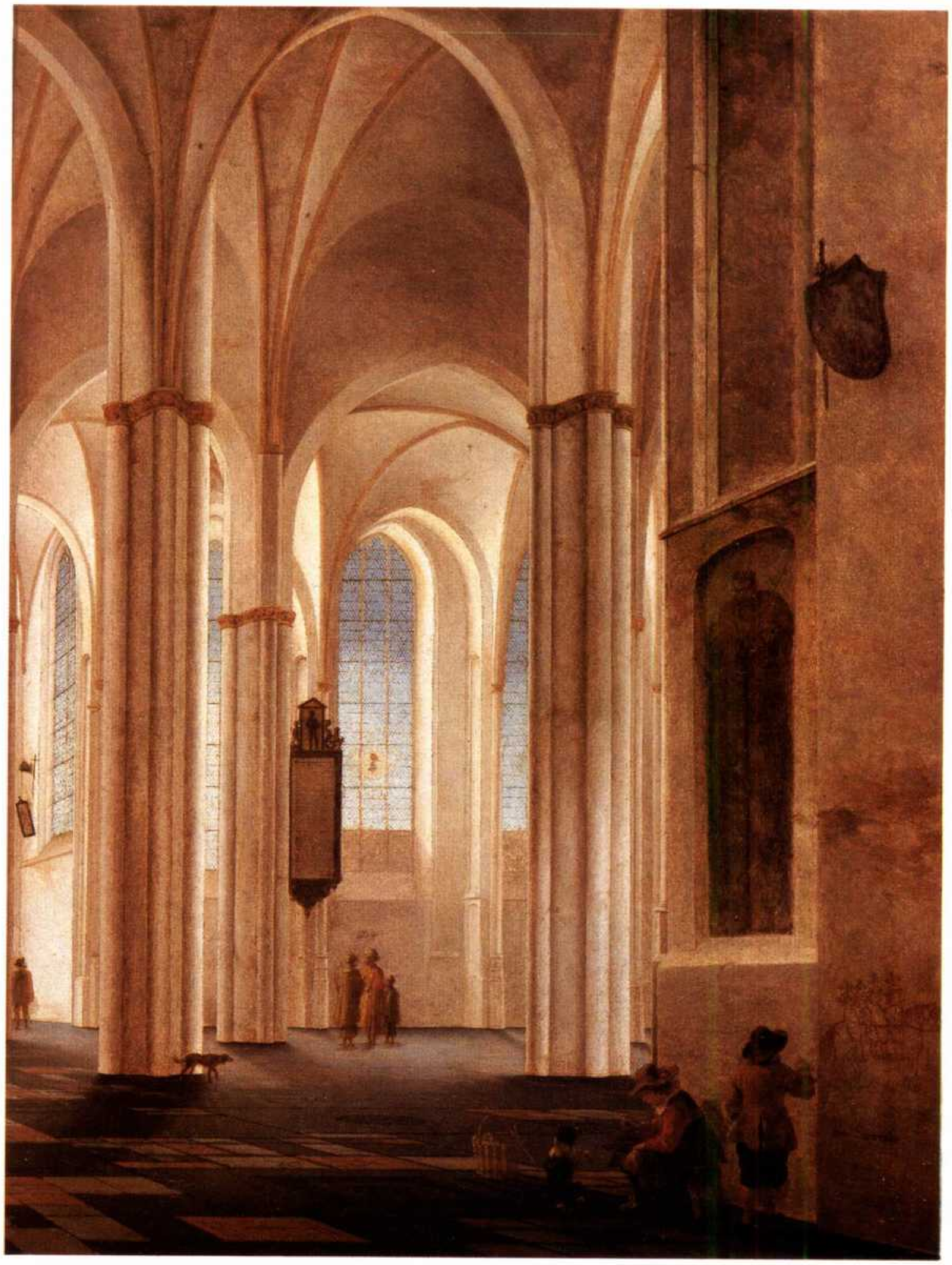
Sadiqi Beg 1533-1610

El artista persa Sadiqi Beg fue militar, poeta, biógrafo, dibujante y miniaturista. Nacido en Tabriz, fue discípulo de Muzaffar Alí. Trabajó

para el Shah Isma'il II (que reinó en 1576 y 77) y el Shah Abbas I (que reinó entre 1587 y 98), siendo director de la Biblioteca Real de Qarwin. Su estilo es dinámico, el cromatismo de sus obras, brillante, su carácter, despótico y su sátira, aguda. Por eso cayó en desgracia en 1598, siendo su último encargo oficial un gran *Shah-nama* conservado parcialmente en la Chester Beatty Library de Dublín. En 1598 realizó, probablemente con la ayuda de sus discípulos, un libro de fábulas, el *Anwar i-Sulayli* (colección privada). En él hay 107 miniaturas «preparadas por Sadiqi Beg, la maravilla de la época». Varios investigadores piensan que éstas fueron hechas por el propio Sadiqi, pero más bien parecen ser obra de distintas manos.

Saenredam, Pieter 1597-1665

El pintor holandés Pieter Jansz. Saenredam se especializó en interiores de iglesias, aunque también pintó vistas topográficas de exteriores aquitectónicos (por ejemplo, *El ayuntamiento viejo de Amsterdam*, 1657; Rijksmuseum, Amsterdam). A menudo pintó interiores de iglesias de Amsterdam y otras ciudades holandesas, destacando los de las iglesias góticas de Utrecht y de su ciudad natal, Haarlem. El proceso que iba desde sus bocetos preliminares hasta la pintura al óleo final solía ser muy largo, ya que implicaba la preparación de detallados dibujos en perspectiva y otros diagramas de medidas y planos arquitectónicos. El resultado final era siempre una fiel transcripción de la vista representada, aunque en ocasiones hizo modificaciones por razones de composición. En este aspecto su obra se diferencia de pintores de temas similares anteriores a él, ya que en las obras de los primeros, los edificios tienden a ser estructuras imaginarias. Los cuadros de Saenredam no reflejan simplemente un interés arquitectónico del autor. Sus colores son fríos, delicados y suaves; se nota una gran sensibilidad hacia el reflejo de una luz fría sobre los muros blancos, y una sutil evocación de la tranquilidad y silencio reinantes bajo las grandes bóvedas de estas iglesias. El artista crea en ellos una compleja y armoniosa geometría de colores planos y cuidadosamente equilibrados que animan las estructuras arquitectónicas y las escasas decoraciones de los interiores de las iglesias protestantes. El resultado es una serie de obras que prenuncian el formalismo de algunos cuadros de nuestro siglo.



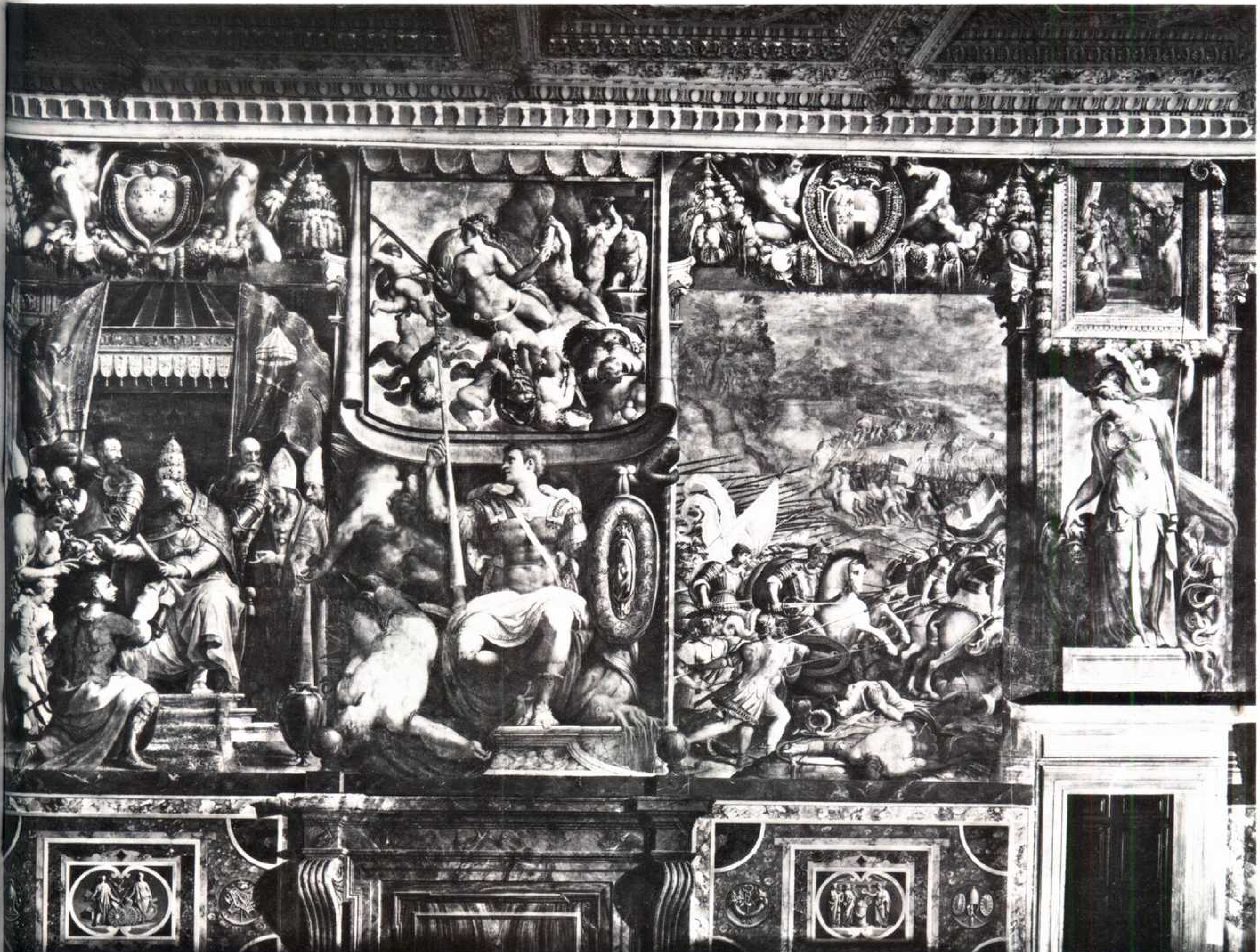
Pieter Saenredam: *La Buurkerk de Utrecht:* óleo sobre tabla; 60 × 50 cm.; 1644. National Gallery, Londres.

Sagrera, Guillén 1375?-1454

El escultor español Guillén Sagrera debió de nacer en Mallorca. Trabajó como escultor y arquitecto en la corte aragonesa, aunque a partir de 1420 su centro de actividad fue Mallorca. Las figuras de San Pedro, San Pablo y un hombre con barba que hay en la catedral de Palma son buenos ejemplos de su arte. Su estilo dramático, casi borgoñón, destaca también en el arcángel que hay en la Lonja de Palma, un edificio cuya construcción se le encargó a Sagrera en 1426. En 1447 fue llamado a Nápoles por Alfonso el Magnánimo para construir el salón principal de Castelnuovo; murió en Nápoles antes de terminar esta obra.

Saint-Gaudens, Augustus 1848-1907

Augustus Saint-Gaudens fue el escultor norteamericano más importante de finales del siglo XIX. De niño fue aprendiz de un tallista de camafeos, y más tarde estudió en la Cooper Union, la National Academy of Art and



Design (ambas en Nueva York) y la École des Beaux-Arts de París. Se estableció en Nueva York en 1875, haciéndose famoso por sus esculturas monumentales (por ejemplo, su monumento al almirante Farragut, 1880; Madison Square Garden, Nueva York) y sus bajorrelieves.
Saint-Gaudens perteneció a uno de los principales grupos de artistas y arquitectos norteamericanos de finales del siglo XIX, en el que estaban Henry Hobson Richardson, Stanford White y el pintor John La Farge.
Fue autor también de numerosos medallones y varias monedas.
En Cornish (New Hampshire) se organizó una colección de sus obras después de su muerte (el Saint-Gaudens National Historical Site).

Salviati 1510-63

El artista italiano Francesco de'Rossi, más conocido como Salviati, fue uno de los principales pintores manieristas florentinos de mediados del siglo XVI.
Fue discípulo de Andrea del Sarto, y trabajó en Roma hacia 1530 bajo la protección del Cardenal Salviati, del que tomó su nombre.
Su estilo presenta influencias de varios manieristas, como Rafael y Miguel Ángel, pero posee mayor elegancia, artificialidad y complejidad.
Se especializó en decoraciones murales de grandes dimensiones y con multitud de figuras, alegorías y detalles arqueológicos.
Su carrera se alterna entre Florencia y Roma; también visitó el norte de Italia entre 1538 y 41, y Fontainebleau en 1554.

Salviati: *Un episodio de la historia de la familia Farnesio;* c. 1552-54. Palazzo Farnese, Roma.

Sánchez Coello, Alonso 1531-88

El pintor español Alonso Sánchez Coello nació en Benifayó (Valencia). De joven estuvo en Portugal y más tarde estudió con Anthonis Mor van Dashorst en Flandes. Hacia 1555 era pintor de corte de Felipe II, realizando varios retratos reales de estilo rígido y manierista, con gran detallismo en la representación de las vestiduras (hay ejemplos en el Museo del Prado de Madrid, El Escorial y Hampton Court Palace, en Londres).
Aunque lo cierto es que se le recuerda fundamentalmente por sus retratos,

Sánchez Coello pintó también cuadros de tema religioso, entre los que destacan numerosas parejas de santos realizadas para los altares menores de la iglesia del Escorial (1580-82) y *El martirio de San Sebastián* (1582; Prado, Madrid).



Juan Sánchez Cotán: *Naturaleza muerta;* óleo sobre lienzo; 69 × 85 cm.; c. 1600. Museum of Art, San Diego.

Sánchez Cotán, Juan 1561-1627

El pintor español Juan Sánchez Cotán nació en Orgaz. Estudió en Toledo con Blas del Prado (c. 1545-post. 1592) y creó el estilo de naturalezas muertas característico de la escuela española, consistente en una composición con unos pocos objetos —fundamentalmente hortalizas— dispuestos de forma rítmica en el alféizar de una ventana abierta, en un nicho o colgando de cuerdas. Hay obras suyas en el Museum of Art de San Diego y en la Colección Hernani de Madrid. En 1603 Sánchez Cotán ingresó en la orden de los cartujos y a partir de entonces pintó sólo composiones religiosas de estilo tenebrista. De todas formas, estas obras nunca alcanzaron la calidad de sus naturalezas muertas.

Sandby, hermanos siglos XVIII y XIX

Los artistas británicos Paul Sandby (1725/26-1809) y su hermano Thomas (1721-98) fueron figuras muy importantes para el desarrollo del paisajismo inglés a la acuarela. Trabajaron en la Military Drawing Office de la Torre de Londres, y a partir de 1745 como dibujantes en un estudio de medición de las *highlands* escocesas. Thomas, inferior en calidad a su hermano, se especializó en la representación de detalles arquitectónicos. Paul trabajó fundamentalmente en Gales. Hizo numerosos paisajes que destacan por su espontaneidad más que por adscribirse a la poética de lo pintoresco. Entre las distintas técnicas de las que se sirvió destaca la aguada, el gouache y la aguatinta (cuyo proceso introdujo en Inglaterra). Sus paisajes fueron muy admirados por Thomas Gainsborough (1727-88).

Sano di Pietro 1405-81

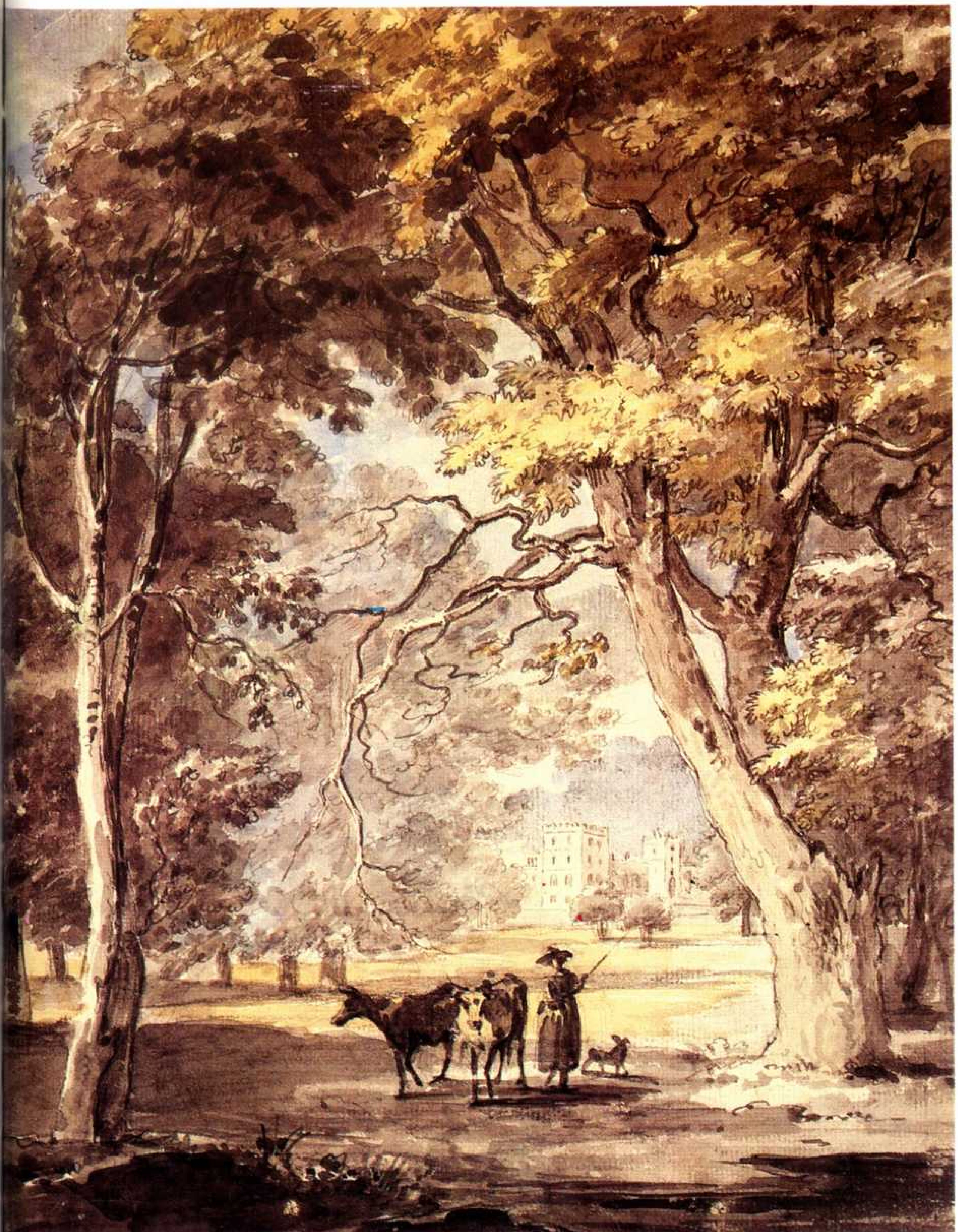
El pintor y miniaturista sienés Ansano di Pietro di Mencio, más conocido como Sano di Pietro, desarrolló un estilo basado en el de Sassetta (1392-1450) y en el decorativismo. Popularizó la figura del sienés San Bernardino (hizo un fresco suyo en 1450 que se conserva en el Palazzo Pubblico de Siena) y creó las pinturas de la Virgen de medio cuerpo rodeada de ángeles y santos, también de medio cuerpo (hay ejemplos en el Metropolitan Museum de Nueva York). Su obra es fácilmente reconocible por los rostros angulosos de sus figuras, sus grandes y almendrados ojos, sus formas pesadas y sus perfiles duros. Fue un pintor repetitivo, pero parece ser que fue popular en su tiempo; el encanto de sus obras compensa su estilo monótono.

Sano di Pietro: *Los desposorios místicos de San Francisco de Asís;* tabla; 95 × 58 cm. Musée Condée, Chantilly.



Sanraku, Kano 1559-1635

El pintor japonés Kano Sanraku fue uno de los principales miembros de la Escuela *kano* en Kyoto. Era criado de la familia del dictador Hideyoshi, que le permitió estudiar con Kano Eitoku. Sanraku decoró el castillo Momoyama de Hideyoshi a la muerte de su maestro. Aunque fue menos brillante que Eitoku, su técnica es muy hábil, representando el cambio del estilo momoyama al edo,





Andrea Sansovino: *La Sagrada Familia*, detalle de *La adoración de los pastores;* mármol; c. 1520-24. Basilica della Santa Casa, Loreto.

Paul Sanby: *Vaquera en el gran parque de Windsor;* pluma y acuarela; 30 × 24 cm.; c. 1765-70. British Museum, Londres.

mucho más refinado.
Esto se ve en las puertas corredizas del Samboin, el refugio de Hideyoshi en el templo Daigoji de Kyoto, donde aparece hierba ondulante sobre un fondo de pan de oro, formando elegantes y complicados dibujos.
También se ven en las famosas puertas del templo Daikajuji, en Kyoto, en las que aparecen peonías rojas y blancas sobre un fondo de pan de oro, alternándose con algunas rocas sombreadas en verde. Los perfiles son firmes, y el conjunto tiene la simplicidad elegante característica de la decoración japonesa.
De todas formas, Saraku no olvidó la osadía del estilo de su maestro. La habitación que decoró en el palacio Nijo de Kyoto presenta un gran ciprés que ocupa varios paneles, hecho con grandiosidad y al mismo tiempo con una energía que contrasta con el igualmente grande pero estático pino pintado para el joven Tanyu en el mismo palacio.
Sanraku continuó la tradición *kano*, realizando composiones sobre temas confucionistas para el gobierno y paisajes de estilo suave y tranquilo. Al hacerse viejo, su obra refleja a través de rocas deformadas, líneas que chocan, etc., la tortura interior que empezó a sufrir por la proximidad de la muerte. Su principal discípulo fue Kano Sansetsu.

Sansovino, Andrea c. 1467-1529

El escultor italiano Andrea Contucci da Monte Sansovino nació en el pueblecito toscano de Monte San Savino o Sovino: de aquí su sobrenombre. Hizo retablos en terracota en su ciudad natal.
Esto confirma la afirmación de Vasari de que había sido discípulo de Antonio Pollaiuolo, quien se había dedicado al modelado, fundamentalmente. Sin embargo, Sansovino acabó prefiriendo la escultura en mármol, cuya técnica probablemente aprendió en Florencia, quizá en el taller de la familia Ferrucci. Mostró su destreza en este arte ya en el primer encargo documentado que recibió en Florencia: el altar de la familia Corbinelli en la iglesia del Sto. Spirito (1485-90).
Ingresó en el gremio de escultores en 1491, siendo más tarde enviado por Lorenzo de' Medici como emisario artístico a Portugal, donde pasó nueve años.
Sansovino vuelve a aparecer en Florencia en el cambio de siglo, realizando dos importantes encargos: dos estatuas en mármol para la catedral de Génova *(La Virgen y el Niño* y *San Juan Bautista)*, para

completar una serie que había dejado incompleta Civitali al morir (1501), y un grupo del *Bautismo de Cristo* para el pórtico oriental del baptisterio de Florencia (1502-05). Estas obras fueron interrumpidas al ser llamado a Roma en 1505; hasta 1569 no se terminaron; el encargado de hacerlo fue Vincenzo Danti.
Las cuatro estatuas en mármol de estos dos encargos son una excelente muestra del estilo escultórico arquitectónico florentino, y equivalen en pintura a las obras de Fra Bartolommeo (1472-1517) o Mariotto Albertinelli (1474-1515).
El escultor fue llamado a Roma por el Papa Julio II para realizar dos sepulcros en mármol para el coro de Sta. Maria del Popolo: los de los cardenales Ascanio Sforza y Basso della Rovere. Ambos recuerdan los arcos de triunfo romanos, poseen estatuas casi de tamaño natural y las efigies de los difuntos. Los ángeles y virtudes son variaciones de figuras femeninas clásicas, de pie o sentadas, y pueden citarse entre las esculturas más bellas del Renacimiento.
En 1512, Sansovino volvió a conseguir un gran éxito con un grupo de *La Virgen y el Niño con Santa Ana* (San Agostino, Roma), cuya composición deriva de las versiones realizadas por Leonardo sobre el tema (hay cartones en la National Gallery, Londres).
Desde 1513 y hasta el final de su carrera, Sansovino hizo varios grupos escultóricos importantes por encargo papal, destacando el que debía erigirse alrededor de la basílica de la Santa Casa en Loreto. Esculpió dos grandes relieves narrativos (1518-24) sobre *La Anunciación* y *La adoración de los pastores*.
Tambien supervisó el trabajo de varios escultores jóvenes: dicho trabajo incluía varias manifestaciones importantes del espíritu renacentista, sin la afectación manierista de otros escultores que estuvieron influidos por las últimas obras de Rafael y Miguel Ángel.

Sansovino, Il 1486-1570

Jacopo Tatti, llamado Il Sansovino, fue un escultor y arquitecto renacentista. Nació en Florencia y estudió en Roma con Andrea Sansovino, del que tomó el nombre. Antes del Saco de Roma de 1527 trabajó en ambas ciudades, desarrollando un estilo basado en la



Il Sansovino: *San Juan Bautista;* mármol; altura: 120 cm.; c. 1554-56. Sta. Maria Gloriosa dei Frari, Venecia.

gracia y armonía de Rafael más que en la *terribilià* de Miguel Ángel. Su *Madonna del Parto,* una Virgen y un Niño entronizados en un espacioso nicho bramantesco, esculpida para la iglesia de S. Agostino en Roma, recuerda desde el punto de vista estilístico al *Isaías* pintado al fresco por Rafael en la misma iglesia. Al igual que el modelo, es una versión más delicada y armoniosa que la monumental figura pintada por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina. Lo mismo ocurre con su *Santiago,* ejecutado en la catedral de Florencia durante su estancia de 1511 al 13, utilizando un bloque en origen destinado a Miguel Ángel.
Jacopo Sansovino también trabajó como arquitecto en Roma. Su obra busca un equilibrio ideal entre las formas escultóricas y arquitectónicas, deseando traducir a un lenguaje tridimensional lo que Rafael había logrado en pintura en las *Stanze* del Vaticano.
En 1527, tras el Saco de Roma, Sansovino marchó a Venecia.
En principio pensaba ir a Francia, pero la *Signoria* le nombró consejero en la construcción de San Marcos, y en 1529 recibió el título de arquitecto oficial de la República Veneciana.
Sufrió cierto desprestigio al derrumbarse la bóveda de una biblioteca recientemente proyectada por él, pero conservó el cargo hasta su muerte.
Al ser el primer arquitecto y escultor renacentista que trabajaba en Venecia, formó el gusto veneciano del siglo XVI en ambos campos. Sus principales edificios —la Biblioteca, la Casa de la Moneda, el Campanile de San Marcos y la iglesia de S. Geminiano, al final de la plaza de San Marcos (actualmente destruida)— fueron los primeros en dar un aspecto clásico a la ciudad.
El clima político estable de Venecia, su prosperidad, nacionalismo y orgullo facilitaron el desarrollo del sobrio y armonioso estilo de Sansovino, estilo posteriormente enriquecido por la luminosidad y cromatismo típicos del arte veneciano.
Esto es evidente, sobre todo, en la nueva Biblioteca, una de las obras maestras de la arquitectura renacentista (el edificio se empezó a construir en 1537, pero no se terminó hasta después de la muerte de Sansovino). La gran *loggia* de la Biblioteca está justo enfrente de la del Palacio de los Dux, al otro lado de la Piazzetta. Su fachada de dos pisos no alcanza a los tres pisos de la fachada que hay enfrente. Pero Sansovino logra crear un fuerte contraste con la superficie policromada del edificio del siglo XV mediante una estructura muy rica desde el punto de vista escultórico, con ricos y dinámicos relieves que crean bellos juegos de luz y sombra. Gran parte de los motivos decorativos son romanos, pero la exuberancia sensual del conjunto es plenamente veneciana. A su manera es tan original como el estilo pictórico de Tiziano.
La cercana Loggetta (1537-40), con sus



J. S. Sargent: *Clavel, lirio, lirio, rosa:* óleo sobre lienzo: 174 × 154 cm.; Tate Gallery, Londres.

delicados mármoles de distintos colores, es otra adaptación al norte de Italia de ideas del centro de esta península. Aquí, con estatuas de bronce en nichos, Sansovino consigue expresar perfectamente la armoniosa relación existente entre escultura y aquitectura, relación que ya había buscado en Roma. La armonía ideal entre estas dos artes no se rompe en la iconografía de la Loggetta, que, mediante figuras como la Paz y Apolo, exalta las virtudes del Estado veneciano. Sansovino trabajó también el bronce y esculpió los relieves de la puerta de la sacristía de la basílica de San Marcos. Su monumento a Venecia en San Salvatore (1556-61) constituyó el modelo para los sepulcros construidos en Venecia en el siglo XVI. Esculpió las gigantescas estatuas de Marte y Neptuno, las cuales dan su nombre a la Sala dei Giganti en el Palacio de los Dux, donde se encuentran. Con sus amigos Tiziano y Pietro Aretino se convirtió, hacia mediados del siglo XVI, en el árbitro del gusto artístico veneciano.

Sargent, J. S. 1856-1925

John Singer Sargent fue un retratista y paisajista norteamericano. Nació en Florencia, donde sus padres estaban de visita, y fue educado en Francia, Italia y Alemania. Estudió en la École des Beaux-Arts de París con Carlos Durán, y expuso por primera vez en el Salón de 1877. Sus primeros retratos fueron muy criticados en Londres y París. Así, su retrato de *Madame X* (*Madame Gautreau*, 1884; Metropolitan Museum, Nueva York) causó un famoso escándalo en París que le obligó a trasladarse a Londres. Allí abrió un estudio en Tite Street y empezó a pintar una serie de retratos de niños, destacando *Clavel, lirio, lirio, rosa* (1885-86; Tate Gallery, Londres). Ha sido comparado con Sir Joshua Reynolds (1723-92) y Thomas Gainsborough (1727-88) por la fama que alcanzó como retratista en su época, fama que llegó a cruzar el Atlántico. Ingresó en la Royal Academy en 1897, decoró la Biblioteca Pública de Boston (1890-1921) y recibió el nombramiento oficial de Artista de Guerra británico en 1918.

Sarrazin, Jacques 1588-1660

El escultor francés más importante de mediados del siglo XVII, Jacques Sarrazin, fue discípulo de Nicolas Gullain. De 1610 a c. 1617 vivió en Roma. En Italia trabajó en Frascati para Giacomo della Porta, difundiendo el clasicismo romano a su regreso a Francia. Un estilo más personal aparece en su primer encargo real: la decoración del Pavilion de l'Horloge de Jacques Lemercier en el Louvre, París (1636). Las cariátides que sostienen el techo de la sala derivan de su profundo estudio de la antigüedad, pudiéndose considerar los primeros ejemplos de clasicismo escultórico francés. De 1642 a 1650 supervisó la decoración del Château de Maisons en París para François Mansart. Su última obra fue el monumento a Henri Bourbon, Príncipe de Condé, en la iglesia de St. Paul, en St. Louis (comenzado en 1648, terminado en 1663 y trasladado a Chantilly en el siglo XIX; en la actualidad se conserva en el Musée Condé). Esta obra prenuncia el estilo Luis XIV por su mezcla de clasicismo y barroco. El estilo iniciado por Sarrazin predominó en la escultura de Versalles durante las dos décadas siguientes.

Sassetta 1392-1450

Stefano di Giovanni, llamado Sassetta, fue el pintor sienés más

Sassetta: *San Francisco renuncia a su padre terrenal;* tabla; 88 × 53 cm.; c. 1437-44. National Gallery, Londres.



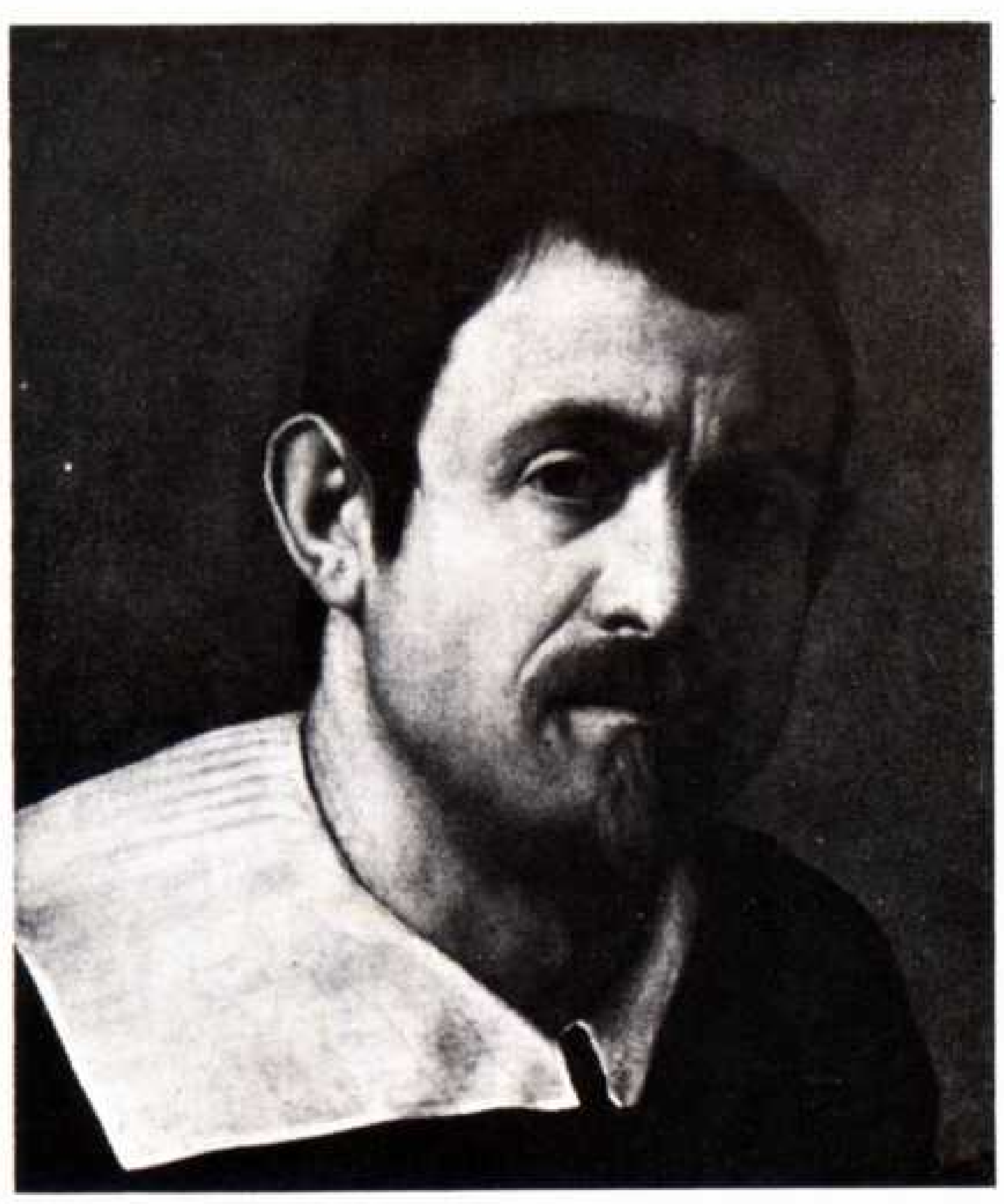
importante del siglo XV. Debió de nacer en Siena, donde trabajaba hacia 1426. Su primera obra importante fue un retablo trabajado para el Arte della Lana de Siena (1423-26), del que se conservan algunos fragmentos en Siena (Pinacoteca Nazionale), Budapest (Galería Nacional) y el Vaticano (Museos Vaticanos). En 1426 estaba trabajando en la catedral de Siena, y al año siguiente hizo un proyecto para la fuente de baptisterio. Siguió ejecutando proyectos arquitectónicos, y en 1440 diseñó (aunque los diseños finalmente fueron rechazados) la ventana circular occidental de la catedral.

Al principio, el estilo de Sassetta se inscribe dentro del gótico internacional, con influencias de Taddeo di Bartolo. En sus siete *Escenas de la vida de San Antonio abad y Pablo el ermitaño* es evidente la influencia de las miniaturas francesas, estando situadas las escenas en decorados inconcretos. El arte de Sassetta —y el de sus contemporáneos— se caracteriza por la imitación de las formas del siglo anterior. Si Florencia era consciente de la originalidad de su estilo artístico tras la ruptura con el pasado hecha por Masaccio y Donatello, Siena seguía utilizando los fondos de oro, los colores brillantes y los decorados irreales.

Sassetta y sus discípulos recibieron, sin embargo, algunas influencias florentinas, visibles, por ejemplo, en su espléndida *Virgen de las Nieves* (1430-32; Colección Contini Bobacossi, Florencia). Pintada para la capilla de San Bonifazio en la catedral de Siena, en su predela se representa el milagro por el cual la planta de una iglesia fue dibujada en el suelo tras una nevada. Los festones dorados del marco de madera de la obra hacen que parezca que la pintura está formada por figuras encerradas en un tabernáculo; pero falta la perspectiva, y el manto de la Virgen no está muy trabajado. Los santos del fondo, a ambos lados de la Virgen, resultan planos y exclusivamente decorativos. Pero las figuras de San Juan Bautista y San Francisco de Asís son otra cosa. Están en geruflexión, y el artista se preocupa por mostrar los pliegues formados en su ropa sobre las rodillas, y por resaltar las manos y las mismas rodillas. En esta obra Sassetta ha adaptado el estilo de Masaccio a la tradición sienesa.

Más característica de su estilo es la tabla de *La Virgen y el Niño coronados por dos ángeles* (c. 1445; Colección Frick, Nueva York), en la que una Virgen delicada, al estilo de las de Simone Martini, flota en un cielo dorado, sosteniendo a su hijo con cariño junto a su cara. Un gesto similar tiene su *Virgen y el Niño con los santos Juan Bautista, Miguel, Nicolás y Margarita* (c. 1437; S. Dominico, Cortona). En esta obra las figuras no están encerradas en un espacio definido (como en la





Virgen de las Nieves), sino que están separadas de la sección central por columnas góticas y bajo arcos con festones. Los estilos de las figuras varían: los santos son planos y decorativos, símbolos de otro mundo más que héroes de nuestro planeta; por el contrario, la Virgen y los ángeles que la rodean tienen cierta solidez que indica influencias florentinas.

Roelandt Savery: *Paisaje alpino;* carboncillo y sanguina con aguada azul sobre papel; 40 × 39 cm. British Museum, Londres.

Sassoferrato: *Autorretrato;* óleo sobre lienzo; 38 × 33 cm. Uffizi, Florencia.

Sassoferrato 1609-85

Gionanni Battista Salvi, llamado Sassoferrato por el lugar en que nació, trabajó fundamentalmente en Roma y Umbría. Perteneció a un pequeño grupo de pintores que en Roma rechazaban los colores vivos del barroco y propugnaban un dibujo más puro y preciso y la utilización de unos colores claros y fríos. Las obras de Sassoferrato resultan sorprendentemente arcaicas, inspirándose en pinturas que van desde el siglo XV hasta Domenichino, pudiéndose considerar una especie de prerrafaelismo del siglo XVII. Pintó varios retratos de eclesiásticos, aunque la mayor parte de sus obras son de tema profano. Sus retablos y pequeñas pinturas devocionales de la Virgen y el Niño alcanzaron gran popularidad. Son, por lo general, cándidas campesinas con mantos de azul intenso. Los Niños son graciosos, sin el amaneramiento de los de Carlo Dolci, que pintaba por la misma época.

Saura, Antonio 1930-

El pintor español Antonio Saura empezó a pintar en 1947, durante una larga enfermedad. De 1953 a 57 vivió en París. En 1956 expuso en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, y en 1957 fundó con escritores y pintores el grupo «El Paso», al que pertenecían, entre otros, Rafael Canogar, Luis Feito y Manolo Millares. Al principio su estilo tiene influencias surrealistas, pero a finales de los años 50 su obra se convierte en una representación expresionista, casi abstracta, de figuras (por ejemplo, *Crucifixión;* tríptico; óleo sobre lienzo; 1959-60; Joseph Hirshhorn, Washington, D. C.). A partir de 1953, sólo usa el blanco y el negro en sus pinturas, aunque posteriormente esto se ha atemperado con el añadido de tonos marrones. Su obra se parece cada vez más a los *comics,* desarrollando en sus cuadros temas políticos y sociales en los que condena la violación de los derechos del hombre.

Savery, Roelandt 1576?-1639

El pintor Roelandt Savery nació en Courtrai, de familia holandesa y flamenca. En 1591 se estableció en Amsterdam, donde debió de aprender pintura con su hermano. Su combinación del artificio elegane y la observación precisa resulta característica del arte flamenco a principios del siglo XVII. Se le recuerda fundamentalmente por sus cuadros de floreros inmensos con una infinita variedad de flores, colocados en nichos. También se especializó en la pintura de paisajes fantásticos, poblados por aves y animales exóticos. Su obra tiene influencias de Gillis van Coninxloo (c. 1544-1607), como son su detallismo y minuciosidad y la división de los paisajes en planos de color (por ejemplo, *El jardín del Edén,* 1623; Kunsthistorisches Museum, Viena). Hacia 1604 fue llamado a Praga por Rodolfo II; en 1619 se estableció en Utrecht.

Savoldo, Giovanni 1480?-1548

Giovanni Girolamo Savoldo fue un pintor bresciano que se estableció en Venecia hacia 1520. Había visitado anteriormente Florencia, donde debió de ver las obras de Miguel Ángel: la grandiosidad de sus figuras monumentales seguramente deriva de esta experiencia. Su *San Jerónimo* (National Gallery; Londres) tiene miembros musculosos y manos grandes. Esto es típico de Savoldo, y recuerda al *David* de Miguel Ángel. La nobleza ideal de los santos de Savoldo está algo atemperada por cierto realismo. Son campesinos, y su ropa, aunque presenta grandes pliegues, parece de fabricación casera. Estos detalles realistas son típicos de la Escuela de Brescia —también aparecen en Romanino— y es uno de los aspectos que distingue el estilo de Savoldo de la pintura veneciana auténtica. Está presente en todas sus obras, incluso cuando, como en *San Jerónimo,* su estilo imita al veneciano, construyendo sus paisajes mediante planos de intenso color azul, a la manera de Tiziano. La principal contribución de Savoldo a la historia de la pintura radica en la luz: sus ambientes suelen ser oscuros y gusta de pintar el momento del crepúsculo, cuando los colores locales del primer plano destacan sobre la inminente oscuridad. Este *contre nuit* (en contraposición al *contre jour*) es el principal efecto que se aprecia en sus pinturas, y a menudo se refuerza con contrastes entre distintos tipos de luz, natural y artificial: fuego, una vela, un cielo crepuscular, la luz de la luna o la que emana de un ser espiritual (como en *San Mateo y el ángel;* Metropolitan Museum, Nueva York).
Sus pinturas evocan un ambiente intenso y poético. Savoldo estuvo indudablemente influido por Giorgione; pero su precisa representación de efectos realistas concretos se inserta dentro de la tradición lombarda. Influyó en sus contemporáneos Tiziano y Jacopo Bassano, y desempeñó un papel fundamental a finales del siglo XVI en la formación del estilo artístico de su compatriota Caravaggio.

Schadow, Johann 1764-1850

Johann Gottifried Schadow fue el principal escultor neoclásico alemán y un gran dibujante y artista gráfico. Estudió en Italia, donde se hizo amigo de Antonio Canova, y regresó a su Berlín natal en 1788 como escultor de corte. Su mejor período va de 1788 a 1797, cuando esculpió la *Cuadriga de la victoria* para la Puerta de Brandeburgo (1793), los retratos de *Las princesas Luisa y Federica de Prusia* (1797; Staatliche Museum, Berlín) y la estatua del *General Von Zieter* (1794). Esta última obra fue uno de los primeros monumentos erigidos en Alemania a un hombre que no era gobernante. Recorrió el norte de Europa en 1791 y 92 estudiando las estatuas ecuestres francesas antes de erigir un monumento a Federico el Grande; posteriormente el encargo fue cancelado. A partir de 1800 se entregó fundamentalmente a encargos privados. Fue director de la Academia de Berlín a partir de 1816.

Scheemaeckers, Peter 1691-1781

Peter Scheemaeckers fue un escultor flamenco que trabajó en Inglaterra. Nacido en Amberes, era hijo de un escultor. Marchó a Londres antes de 1721 y desarrolló su carrera en esta ciudad, regresando a Amberes en 1771. Hacia 1725 colaboraba en la realización de esculturas monumentales con el flamenco Laurent Delvaux; con él visitó Roma en 1728, estudiando la escultura clásica. Regresó solo en 1730, convirtiéndose en uno de los escultores más famosos de Inglaterra. Fue un artista más prolífico que su rival, Michael Rysbrack, el cual tenía menos talento y flexibilidad, siendo sus obras mecánicas y repetitivas. En 1741 eclipsó brevemente a Rysbrack con su monumento a Shakespeare (Westminster Abbey, Londres). Fue un escultor de retratos popular y sensible.

Scheerre, Herman fl. 1403-19

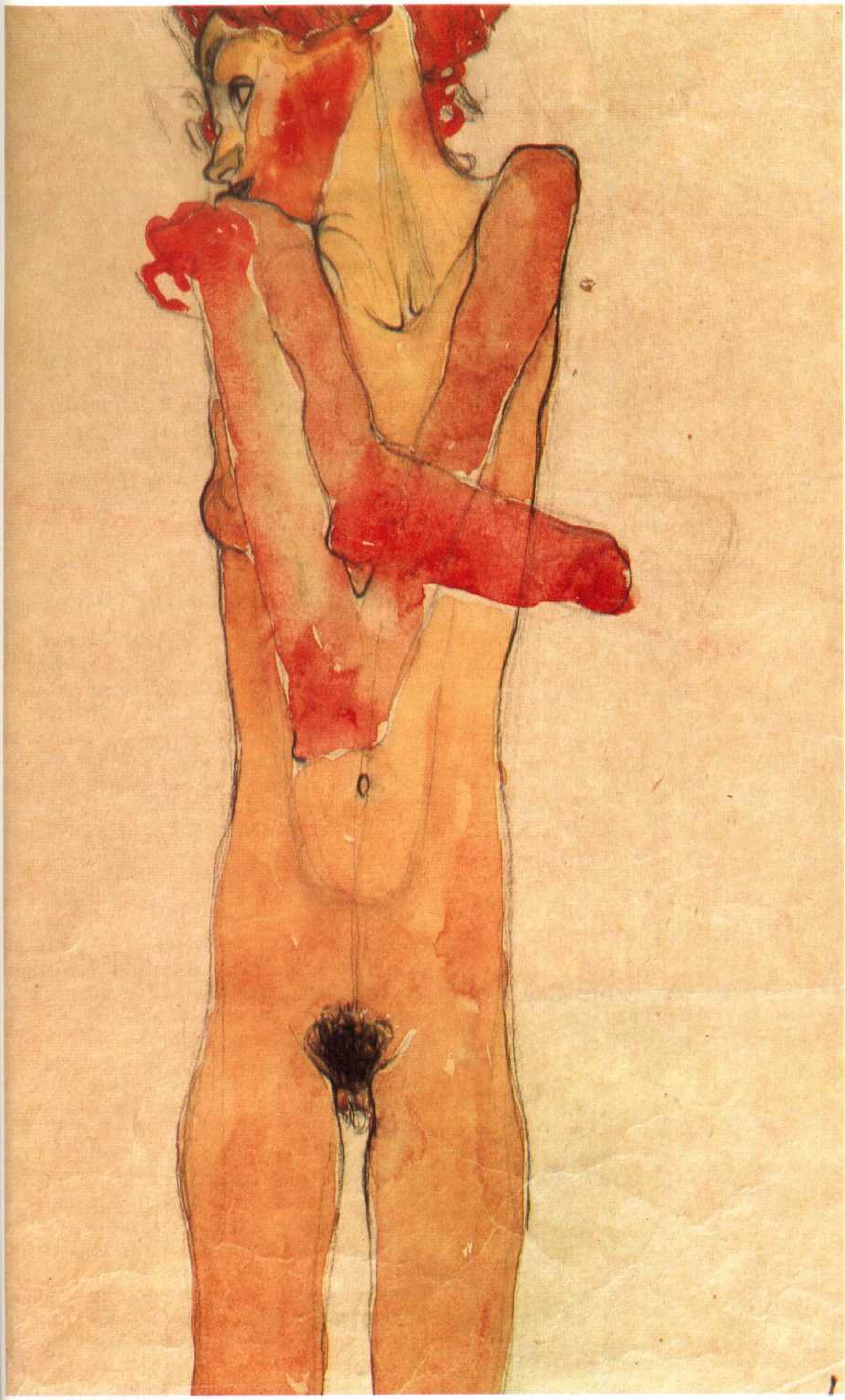
El iluminador Herman Scheerre debía de ser de origen renano. Dirigió un importante taller inglés a principios del siglo XV, influyendo profundamente en el estilo de iluminación de manuscritos de este país. Sólo una obra lleva su firma: una pequeña miniatura de *San Juan Evangelista* en un pequeño y selecto misal (c. 1403-05; British Library, Londres). Se le puede identificar con Herman Lymnour, que en 1407 actuó como testigo en la lectura de un testamento en Londes, cuyos beneficiarios eran originarios de Colonia. Ciertamente el estilo



Giovanni Savoldo: *Santa María Magdalena aproximándose al Sepulcro;* óleo sobre lienzo; 86 × 79 cm. National Gallery, Londres.

Johann Schadow: *Autorretrato;* altura: 41 cm.; c. 1794. Nationalgalerie, Berlín.





Egon Schiele: *Mujer desnuda, de pie y con los brazos cruzados;* carboncillo y acuarela; 49 × 28 cm.; 1910. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

de Scheerre recuerda al del pintor de tablas de Colonia conocido como «Maestro de la Verónica». En 1388-89 el duque Guillermo de Gelder, aliado de Ricardo II, empleó a «Herman de Colonia»; este artista ayudó a Jean Malouel en la realización de obras para el duque de Borgoña en Dijon entre 1401 y 1403; en 1419 se encontraba en la corte parisiense. Es probable que todos estos Herman fueran el mismo maestro iluminador. Scheerre trabajó en distintas técnicas, no limitándose a la iluminación de libros. Aunque pocas miniaturas se le pueden atribuir con toda certeza, éstas introdujeron cambios en el arte inglés.
No fue un gran retratista, pero sus pinturas tienen cierta espiritualidad, con caras pálidas y profundos ojos negros: su ropaje es sencillo, el colorido armonioso y brillante. Un lema se repite en varios manuscritos, como si fuera la firma de su taller: *Omnia leuia sunt amanti. Si quis amat non laborat*. Una parte de este lema aparece en la Gran Biblia (terminada c. 1410; British Library, Londres) ejecutada por varios artistas, ingleses y extranjeros. La primera inicial miniada del breviario del arzobispo Chichele (c. 1408-14?; Lambeth Palace, Londres) contiene la segunda parte del lema, seguido de *Quod Herman*.
El Libro de Horas y el Salterio de Bedford (c. 1419?; Bristish Library, Londres) fueron ejecutados para el duque John de Bedford, hijo menor de Enrique IV. Destaca por su variedad de motivos; entre las ricas decoraciones abundan los motivos franceses. El nombre «Herman» aparece en las dos líneas finales. Parece ser que, una vez terminadas estas magníficas obras, Herman Scheerre abandonó Inglaterra, pero su escuela siguió iluminando manuscritos del mismo estilo, si bien de inferior calidad.

Schiele, Egon 1890-1918

El pintor austríaco Egon Schiele nació en Tulln, en el sur de Austria. Fue mal estudiante de joven e ingresó en la Academia de Bellas Artes de Viena en 1906. Pronto entró en contacto con la vanguardia artística y expuso en la segunda *Internationale Kunstschau* (1909). Gustav Klimt, a quien Schiele conoció en 1907, influyó bastante en sus primeras obras. Su admiración era mutua, ya que Klimt era consciente de la calidad del dibujo del joven artista. Sin embargo, Schiele se libró pronto de su influencia y de la del *Jugendstil* en general, y pintó cuadros,

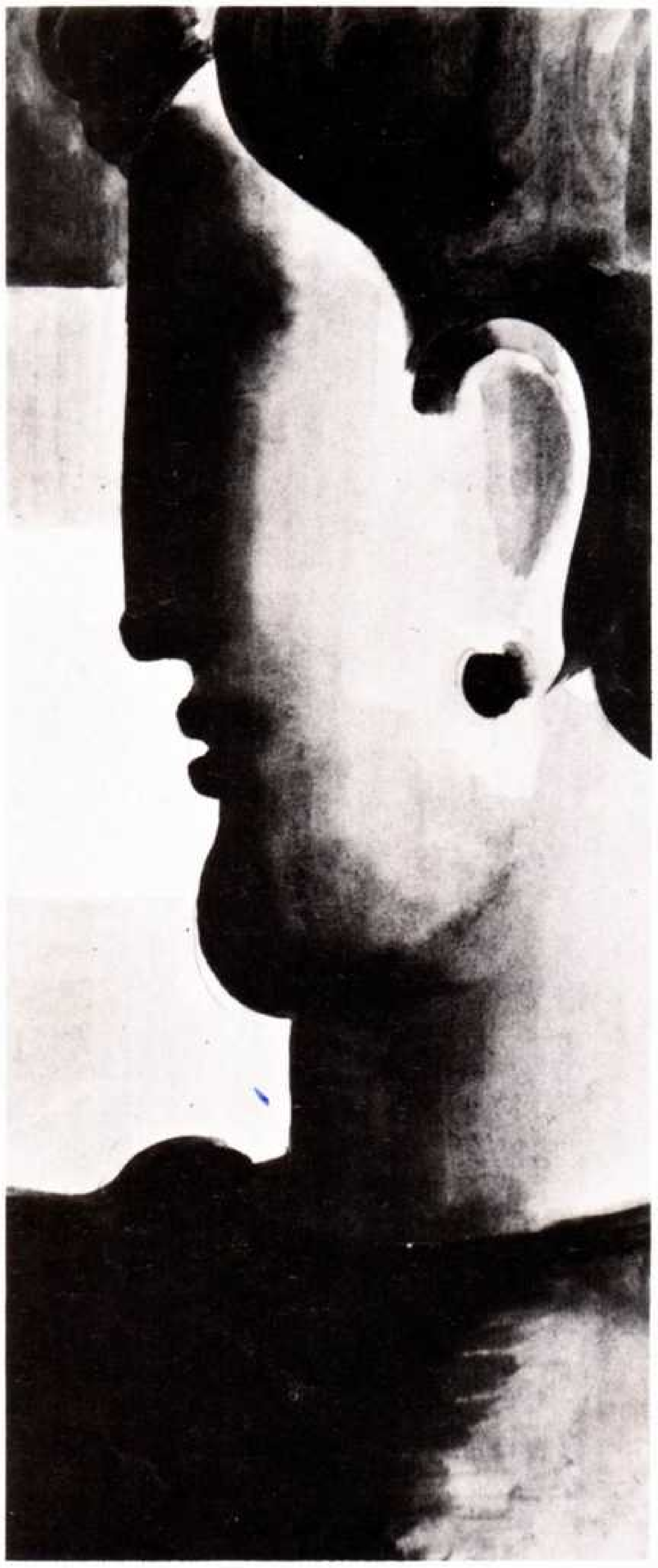
acuarelas y dibujos intensos, nerviosos, con un carácter marcadamente lineal y agresivo y un contenido a menudo erótico. La sexualidad impregnó el pensamiento radical y el arte vienés de la época (por ejemplo, las obras de Otto Weininger, Sigmund Freud y Klimt), y los estudios de Schiele de muchachas desnudas y de su propio cuerpo no son una excepción a este ambiente. Estas obras son imágenes de humanidad explícitas, pero, al mismo tiempo, atormentadas, lo que llevó a muchos a calificar su obra de «expresionista». Inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial y en el transcurso de ésta, Schiele pintó una serie de retratos de gran penetración psicológica, como los de *Johan Harms* (1916; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), *Albert Paris von Gütersloh* (1918; Institute of Arts, Minneapolis) y *Edith sentada* (1917-18; Osterreichische Galerie, Viena). También hizo pinturas semialegóricas, entre las que destaca *La familia* (1917; Osterreichische Galerie, Viena). Schiele murió durante la famosa epidemia de gripe de 1918, año en que también murieron Otto Wagner y Gustav Klimt y en el que se derrumbó el viejo mundo del imperio austro-húngaro.

Schlemmer, Oskar 1888-1943

El pintor y escultor alemán Oskar Schlemmer estudió pintura en Stuttgart con Hozel, y enseñó en la Bauhaus de 1920 a 1929 escultura y metalistería. Su contribución más importante a este centro fue como director del taller de escenografía (1923-29). Sus diseños para el *Triadisches Ballet* (representado en Stuttgart en 1922 y en la Bauhaus en 1923, con música de Paul Hindemith) desarrollaba sus ideas sobre la síntesis del arte universal. Exploró la forma y el movimiento, reduciendo las figuras a sus perfiles exactos y su posición frontal y trasera. Su escalera de la Bauhaus (Dessau, 1933) combina la pintura y la arquitectura. Enseñó en Breslau (1929-32) y Berlín (1932-33) antes de ser calificado de «degenerado» por los nazis en 1933.

Schlüter, Andreas

El arquitecto y escultor alemán Andreas Schlüter se formó en Danzig. Aparece por primera vez en



Oskar Schlemmer: *Perfil.*



Karl Schmidt-Rottluff: *Naturaleza muerta.*

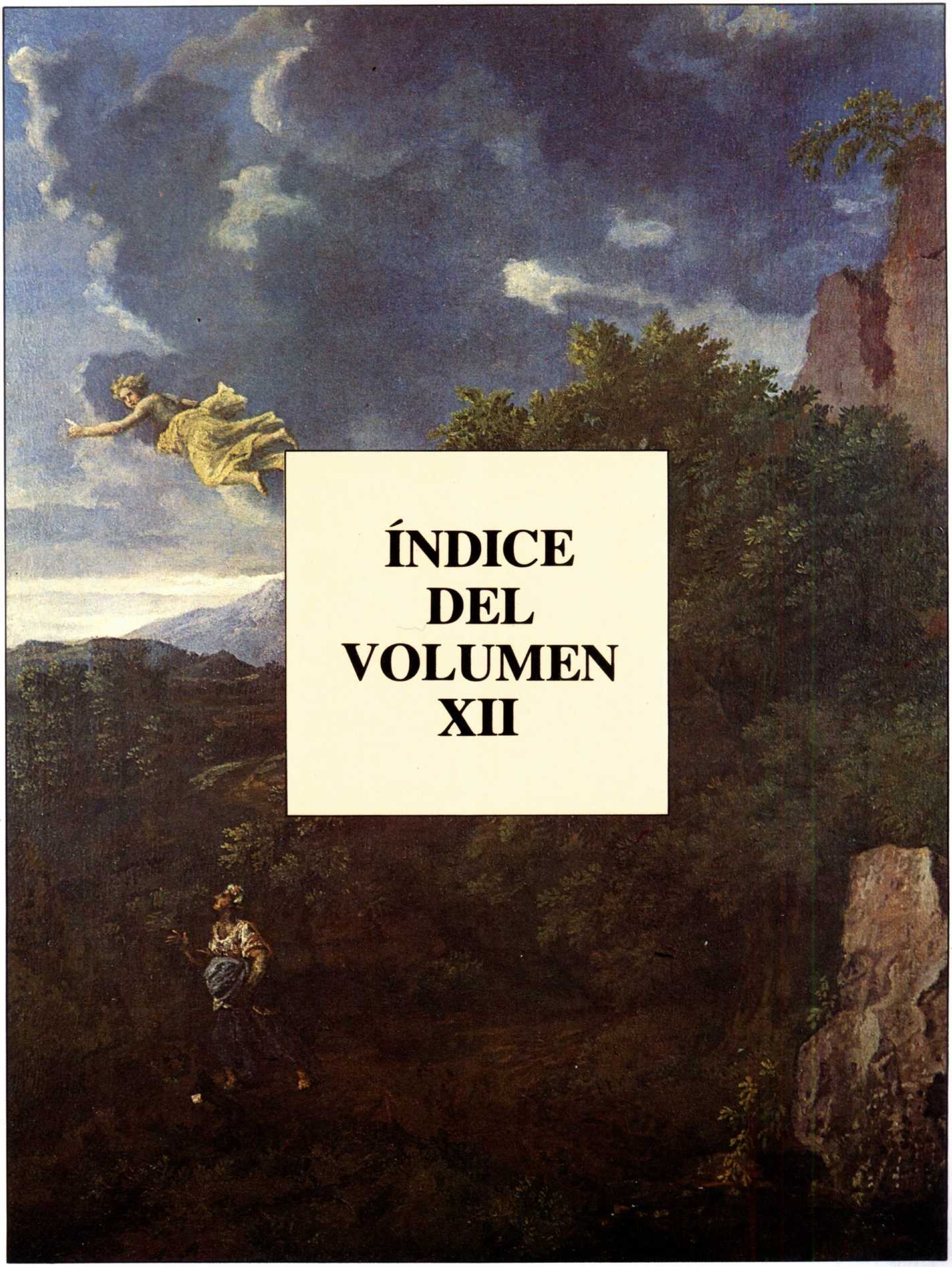
documentos como decorador del Palacio Krasinski en Varsovia (1689-93). En 1694 fue a Berlín. Sus primeras obras berlinesas son las piedras angulares del Arsenal, que se le encargaron en 1696. Ese mismo año empezó la estatua en bronce de *Federico III* (1696-1709; Schloss Charlottenberg, Berlín). Entre 1700 y 1706 fue el artista preferido de Federico III: para él realizó el ambicioso y monumental Palacio Real de Berlín. El estilo de su última época está representado por la casa Kamecke (1711-12; Berlín, actualmente destruida). En 1714, a la muerte de su mecenas, se trasladó a Leningrado, donde murió ese mismo año.

Schmidt-Rottluff, Karl 1884-1976

El pintor alemán Karl Schmidt-Rottluff nació en Chemmnitz (Sajonia). Estudió arquitectura en Dresde y fundó el grupo *Die Brücke* en 1905 junto con Fritz Blely, Erich Heckel y Ernst Kirchner. A partir de 1905 sus cuadros y dibujos reflejan influencias postimpresionistas y de Emil Nolde, con el que trabajó en 1906 (por ejemplo, *Autorretrato,* 1906; Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Seebüll). A diferencia de sus colegas de *Die Brücke,* fue esencialmente un paisajista, aunque en 1912 sus colores expresivos le llevaron a desarrollar un estilo expresionista abstracto. Sus cuadros de figuras combinan influencias africanas con un lenguaje semicubista (por ejemplo, *Mujer descansando,* 1912; Staatsgalerie, Munich). Esta influencia cubista se advierte en los grabados en madera de después de la Primera Guerra Mundial, como su *Cabeza de Cristo* y sus *Dos cabezas* (ambas de 1918), en las que es perceptible su entusiasmo por el arte negro. Lo mismo se aprecia en su *Autorretrato con sombrero* (1919; Detroit Institute of Arts). Durante los años de 1920, su obra se hizo más complaciente y perdió parte de su vigor. Proscrito por los nazis, regresó a Berlín tras la guerra y dio clases de arte a partir de 1947 en la Academia de Bellas Artes de Berlín.

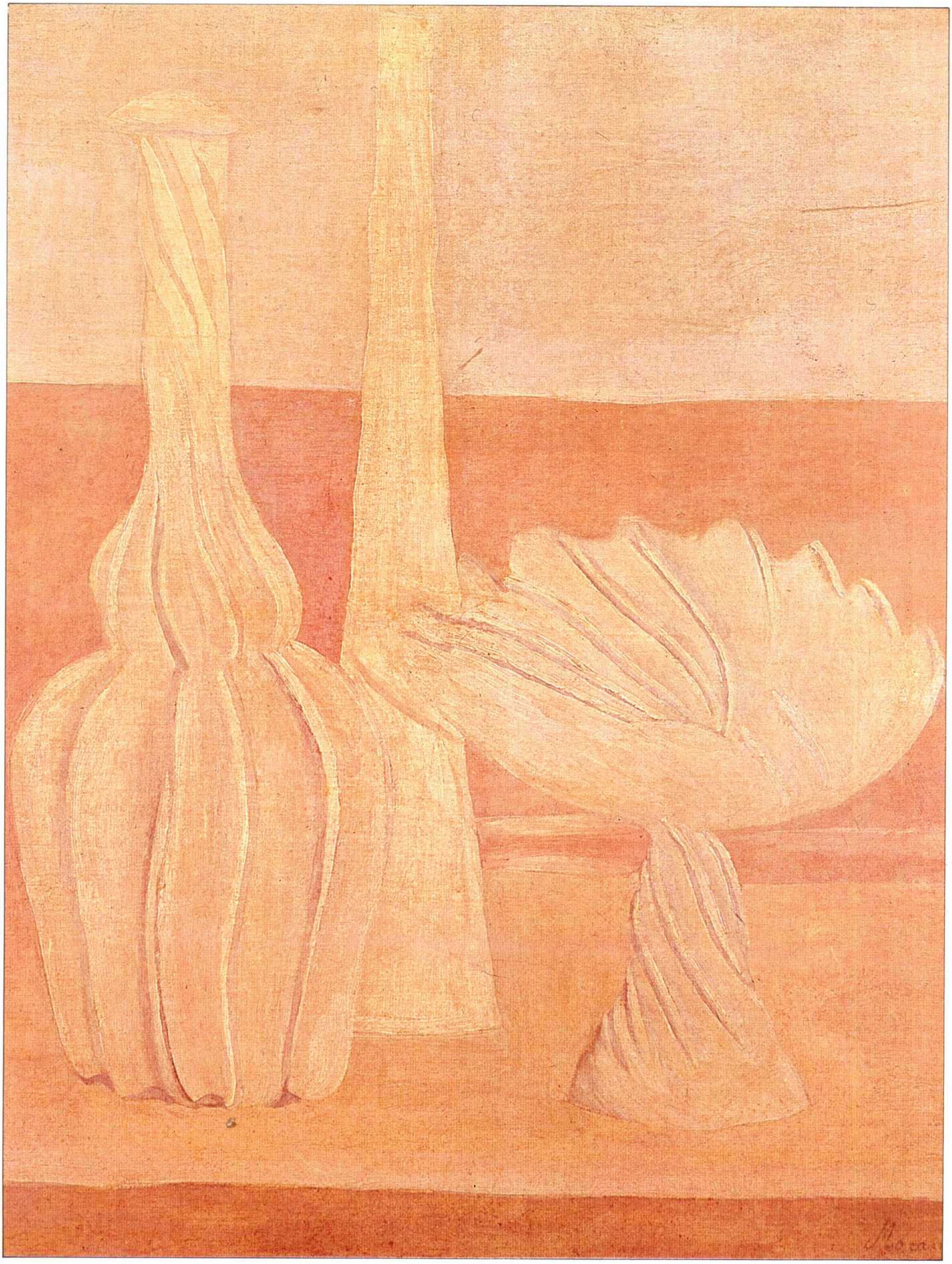






ÍNDICE DEL VOLUMEN XII

Paisaje con Agar y el ángel (Poussin). Palazzo Altieri, Roma.



Naturaleza muerta (Morandi). Colección particular, Milán.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



La toilette (Renoir). Musée du Louvre, Paris.



12

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

sarpe